

**De quem é essa música? -
uma reflexão acerca da noção de autoria
à luz do repertório canónico do jazz norte-americano**

Marcelo Costa Pereira Caldas

Dissertação de Mestrado em Estética e Estudos Artísticos

Setembro, 2018

AGRADECIMENTOS

Ter escrito esta dissertação foi, de certo modo, fazer as pazes com um estudo há tempos iniciado por mim. Os caminhos para ela não foram simples; houve pausas, rupturas e muitos conflitos, além de problemas de saúde e uma mudança de país. Porém, foi também a oportunidade de mergulhar em um universo teórico e artístico fascinante, do qual dificilmente conseguirei verme livre pelos anos que se seguirão, e cujo resultado muito me orgulha.

Este trabalho, no entanto, não teria sido finalizado sem a ajuda de algumas pessoas fundamentais. Por isso, o meu muito obrigado:

À minha orientadora Paula Gomes Ribeiro, por ter me mostrado tantas e tantas leituras e por ter me questionado de forma pertinente em nossas frequentes avaliações da dissertação, aspectos que tornaram possível a fundamentação e a ampliação do meu ponto de vista sobre as discussões aqui propostas;

Ao amigo e grande inspiração Remo Mannarino Filho, por ter estado sempre ao meu lado, ajudando a suportar os momentos mais complicados e dividindo as pequenas e grandes vitórias, não só desta dissertação;

À amiga Maria Fernandes, pelas inúmeras trocas, pelas cuidadosas revisões, pelos questionamentos, pelos convites a reflexões e pela companhia constante durante todo o processo de escrita;

Ao Marcos Machado e à Ana Paula Muniz, peças-chave na resolução de conflitos e a quem recorri tantas e tantas vezes em busca de apoio antes de chegar até aqui;

Ao meu ex-professor e colega Pedro Duarte de Andrade, da PUC-Rio, por ter me apresentado a todo um universo de pensamentos sobre as relações entre a música e a filosofia, sem os quais o embrião desta dissertação não existiria;

Ao meu ex-professor e colega Arthur Dapieve, também da PUC-Rio, talvez um dos maiores incentivadores da minha vida acadêmica, pela gentil disponibilidade para conversas e pela paciência para com os meus pedidos;

À minha família, por tudo, sempre;

A todos os demais amigos que incentivaram a minha mudança de país e torcem, de perto ou de longe, pelo meu sucesso;

E por último, mas não menos importante, ao meu gato Gutenberg, por ter sido a companhia silenciosa e carinhosa ideal para o desenrolar de todo este estudo. Tenho a certeza de que ele reclamaria, se pudesse, de ter ouvido diferentes versões de “My Funny Valentine” mais de 2000 vezes ao longo de 1 ano. Peço imensas desculpas, meu parceiro.

*So that's what jazz music means to me.
It's the freedom to do what you want
within the confines of the chord structure.
(Ray Charles)*

RESUMO

DE QUEM É ESSA MÚSICA? – UMA REFLEXÃO ACERCA DA NOÇÃO DE AUTORIA À LUZ DO REPERTÓRIO CANÔNICO DO JAZZ NORTE-AMERICANO

MARCELO COSTA PEREIRA CALDAS

As discussões no campo da Estética a respeito do conceito de autor ao longo do século XX e a sua permanência enquanto questão pertinente também no século XXI são fundamentais para uma melhor compreensão dos agentes do processo de produção artística, sob o qual residem, ainda hoje, algumas crenças quase dogmáticas na ideia de um fazer artístico baseado na imagem do gênio criador, dotado, por sua vez, de um dom original.

A complexa relação entre o papel desempenhado pelo artista-autor e os sentidos atribuídos à sua criação quando exposta ao mundo remete às questões mais fundamentais a respeito da necessidade de se aceitar os diferentes modos existentes de se promover a abertura de uma obra. No caso da música, isso passa por compreender e aceitar a função criadora que também pode ser desempenhada por aqueles que conhecemos como intérpretes quando da reexecução de um tema composto por outro indivíduo, seja em performances ao vivo, seja em regravações em álbuns, as quais tendem a ressignificar as canções e a ampliar o seu significado.

A escolha pelo jazz justifica-se por ser um gênero musical que, muitas vezes, apresenta-se com um constante convite à abertura da obra por meio da dinâmica da improvisação dos músicos. Assim, com base na análise do que ocorre nas reinterpretações do repertório canônico do jazz e tendo como referência o caso específico da canção “My Funny Valentine”, de autoria atribuída a Richard Rodgers e Lorenz Hart, esta tese pretende demonstrar como a ideia de pensar em uma autoria que se manifesta a cada nova versão deste famoso tema mostra-se pertinente.

PALAVRAS-CHAVE: Jazz, Standard Jazz, Jam Session, Broadway, Conceito de Autor, Autoria, Improvisação, Performance, Intérprete, Obra Aberta, “My Funny Valentine”.

ABSTRACT

WHOSE SONG IS THAT? – A REFLECTION ABOUT THE NOTION OF AUTORSHIP IN LIGHT OF THE CANONICAL REPERTOIRE OF NORTH AMERICAN JAZZ

MARCELO COSTA PEREIRA CALDAS

The various discussions in the field of aesthetics about the concept of author throughout the twentieth century and their permanence as a pertinent question also in the twenty-first century are fundamental for a better understanding of the artistic production process' agents, which are associated, until nowadays, with the almost theological belief that the idea of an artistic doing is based on the image of a creative genius endowed with an original gift.

The complex relation between the role played by the artist-author and the senses attributed to his creation when it's exposed to the world refer to the most fundamental questions regarding the need to accept the different ways of promoting the opening of a work. When we talk about music, this involves understanding and accepting the creative function that can also be performed by those who we know as interpreters as they execute a song composed by another individual either in live performances or in album re-recordings, which tend to re-significate the songs and broaden their meaning.

The choice for jazz is justified because it is a musical genre that often presents itself with a constant invitation to the opening of the work through the dynamics of the musicians' improvisation. Therefore, based on the analysis of what happens in the reinterpretations of the canonical repertoire of jazz and having as reference the specific case of the song "My Funny Valentine", attributed to Richard Rodgers and Lorenz Hart, this thesis aims to demonstrate how the idea of thinking of an authorship that manifests itself with each new version of this famous song is pertinent.

KEY-WORDS: Jazz, Standard Jazz, Jam Session, Broadway, Author concept, Authorship, Improvisation, Performance, Interpreter, Open Work, "My Funny Valentine".

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	7
2. OS CAMINHOS DE “MY FUNNY VALENTINE”.....	10
2.1.A origem da canção: de tema ignorado a ícone sentimental.....	10
2.2.Novos rumos para além do contexto original.....	16
2.3.Uma proposta de abertura musical.....	20
3. A AFIRMAÇÃO DE UM REPERTÓRIO CANÓNICO DO JAZZ.....	28
3.1.A influência dos musicais.....	28
3.2.A ascensão do intérprete.....	29
3.3.A interpretação como ato criativo.....	33
3.4.A dinâmica das <i>jam sessions</i>	36
4. A AUTORIA REPENSADA.....	42
4.1.“My Funny Valentine” e as suas variadas faces.....	42
4.2.Um olhar para além dos Estados Unidos da América.....	65
5. CONCLUSÃO.....	79
BIBLIOGRAFIA.....	82
ANEXO A.....	88

1. INTRODUÇÃO

O objetivo da presente dissertação é analisar o processo de construção do conceito de autor dentro de uma vertente específica de produção musical do jazz norte-americano, que é a criação de um repertório canónico com base em canções pertencentes originalmente a outro contexto, notadamente os musicais da primeira metade do século XX do cinema de Hollywood e da Broadway. Mais especificamente, a proposta é observar como o tema “My Funny Valentine”, de Richard Rodgers e Lorenz Hart, composto especificamente para o musical *Babes in Arms*, tornou-se uma das canções mais revistas pelo jazz, ganhando diferentes formatos a partir de interpretações bastante particulares, num processo que alarga a noção de autoria. Não se trata, porém, de tentar afirmar uma característica inigualável do jazz, mas de perceber como essa recriação de determinadas canções vindas de um outro campo acaba por colaborar de forma notável para uma proposta criativa do género e, ao mesmo tempo, passa a compor uma boa parte do que passamos a conhecer como os *standards jazz*.

Sabemos, é claro, que discutir a noção de autoria na arte – e mesmo na música – não é exatamente uma proposta nova. Umberto Eco no seu livro *Obra Aberta* e Michel Foucault em *O que é um autor?*, por exemplo, aplicaram as suas teorias à música clássica e à literatura, respectivamente, tendo, com sucesso, colocado em xeque a ideia quase romântica de um autor-génio-criador. Reconhecemos, portanto, que se trata de uma temática que está a ser explorada por pensadores ocidentais há muitas décadas. No entanto, o caso dos *standards* parece-nos bastante rico por conta do facto de muitas das canções terem origem em um outro universo diferente do jazz e do grande número de recriações existentes para essas canções ao longo do século XX, sendo “My Funny Valentine”, o objeto de estudo desta dissertação, um exemplar significativo – o crítico Ted Gioia menciona, em *The Jazz Standards*, o fato de existirem mais de 40 versões conhecidas somente do trompetista e cantor Chet Baker, o que também ocorre com outros intérpretes e temas, tais como “Over the Rainbow” e “Summertime”.

Pretendemos, ao longo desta dissertação, entender como as discussões que questionam a ideia de um autor absoluto no que concerne à criação de uma obra de arte podem ser aplicadas a esse universo específico das canções de musicais transpostas para o jazz, tendo por base o processo ocorrido com “My Funny Valentine”. A partir da análise dos diferenciais produzidos entre as diversas versões, será possível confirmar que o intérprete não deve ser visto apenas como um simples produtor de sentido para uma obra fechada pelo autor-primeiro, mas sim como alguém responsável por construí-la em cooperação, promovendo a sua abertura, o que

consistirá em uma outra ideia de autoria. Procuraremos também provar que, em uma proposta ainda mais radical de boa parte dos intérpretes, não se tratará de um processo que visa à manutenção da forma primeira das composições, mas que, ao contrário, sustenta-se na sua desconstrução, atribuindo a elas uma nova leitura, a qual é valorizada exatamente pela inevitável unicidade adquirida como resultado.

É evidente que, *a priori*, o caso do jazz deve ser entendido como o de qualquer outro género musical, uma vez que não cabe a ele a exclusividade sobre esse processo de reinterpretação de obras já consagradas. No entanto, partiremos de uma premissa fundamental: o jazz constrói-se, ao longo de sua história, como um estilo que se afirma discursiva e qualitativamente a partir da livre recriação de seu repertório canónico. Ou seja, a partir de um determinado grupo de composições, muitas delas transpostas do repertório dos musicais de Hollywood e da Broadway, diversos intérpretes construíram e ainda constroem as suas apresentações ao vivo e os seus registos em estúdio. E, nesse processo de revisitar as mesmas canções, cada um dos intérpretes acaba por exercer uma forma própria de relação com a composição.

Talvez por isso, o jazz, em geral, construiu-se, ao longo das décadas, menos centrado na figura de um autor consagrado, de um compositor maior, e mais no surgimento de intérpretes notáveis. Não que isso tenha significado a perda de símbolos máximos do género – Louis Armstrong, John Coltrane e Miles Davis, por exemplo, são tidos como grandes músicos-autores da história jazzística –; porém, é possível notar, por meio da análise do percurso histórico da canção “My Funny Valentine”, como o que se teve, muitas vezes, foi a afirmação de uma liberdade interpretativa, com cada músico ou grupo de músicos a executar uma mesma canção sentindo-se à vontade para a recriar, rompendo limites e trazendo novas possibilidades. Com isso, não é raro o intérprete tornar-se protagonista, em especial por conta da já citada lógica recorrente de recriação que passou a ser aplicada aos *standards*. Porém, em vez de isso ser visto como um fator de deturpação, um ataque a um exemplar consagrado, passa a funcionar como um repensar do significado primeiro da canção agora interpretada.

Esse material será a base para a construção do argumento de que, no caso das recriações de canções, falar de autor, no singular, pode, muitas vezes, constituir-se em um equívoco. E, sem dúvidas, o trato que o jazz dará ao repertório originado dos musicais de Hollywood e da Broadway será um exemplo notável dessa questão. Afinal, o intérprete – aquele que executa a obra “fechada” a partir do seu entendimento – possuirá papel ativo de receptor e de (re)criador dela. Será, então, tão autor quanto o compositor, e tornar-se-á responsável direto pela forma que o objeto artístico trará como resultado. Para perceber melhor esse processo, será preciso

notar determinados aspectos fundamentais desse repertório canónico. Há, por exemplo, casos em que os compositores jamais registaram sonoramente a sua interpretação da música que compuseram, o que abre espaço para diferentes leituras. Também existem intérpretes que mantiveram, ao longo de sua trajetória, determinados *standards* em seu repertório de apresentações, tocando versões que variam devido a motivos diversos, que vão desde a mudança de estilo e o aprimoramento de técnica quanto o uso de drogas e as alterações físicas do próprio músico. Por fim, não há como negar uma tradição jazzística de um intérprete alterar, nos seus concertos, as versões que ele mesmo registou em estúdio, quase sempre estendendo a duração e inserindo diversas partes de improvisação. Como “My Funny Valentine” é uma canção que se enquadra nas três categorias, entendemos ser ela um exemplar emblemático do processo e o eixo deste estudo.

Assim, defender a crença em um estatuto de artista enquanto aquele que exerce uma atividade nuclear em relação à obra de arte, no caso do jazz, apresenta-se como uma postura que não dá conta do processo singular que ocorre na história desse género musical. Não nos parece ser errado considerar que os músicos responsáveis por versões particulares de temas conhecidos são parte fundamental da afirmação destes enquanto obra em si. Não se trata, é claro, de pensar cada interpretação como uma nova obra completamente desvinculada da composição original, uma vez que há, sim, uma base comum. Mas é preciso perceber que os acréscimos – e mesmo supressões – sofridos ao longo das recriações tornam-se parte fundamental do que aquela obra é.

Será à luz destas considerações que trabalharemos a partir de agora.

2. OS CAMINHOS DE “MY FUNNY VALENTINE”

2.1. A origem da canção: de tema ignorado a um ícone sentimental

Richard Rodgers e Lorenz Hart, os autores de “My Funny Valentine” conheceram-se em 1919, na Universidade de Columbia, nos Estados Unidos. O primeiro musical da Broadway escrito por ambos em conjunto foi *The Garrick Gaieties*, em 1925, e já deu à dupla o seu primeiro sucesso, a canção “Manhattan”. A partir daí, rapidamente tornaram-se os compositores mais populares do país. De 1925 a 1931, escreveram a banda sonora de quinze peças da Broadway. No início dos anos 1930, mudaram-se para Hollywood, onde criaram várias canções populares para filmes, tais como “Isn't It Romantic?” e “Lover”, antes de retornarem à Broadway com *Billy Rose's Jumbo*, em 1935. Deste ano até a morte de Hart, em 1943, a dupla escreveu uma série de musicais da Broadway, a maioria dos quais produziram canções que viraram hits. Muitos de seus musicais do final da década de 1930 foram transformados em filmes, como *On Your Toes* (1936) e *Babes in Arms* (1937), embora com muitas mudanças.

No entanto, apesar de ter se tornado, com o passar dos anos, uma canção bastante popular, “My Funny Valentine”, nosso objeto de estudo, não foi, de início, o tema de maior destaque do musical *Babes In Arms*, tornando-se um hit apenas alguns anos depois. Ao contrário, Will Friedwald, autor de *Stardust Melodies: A Biography of 12 of America's Most Popular Songs*, em entrevista à página *Jerry Jazz Musician*, em 2002, afirmou que a canção permaneceu em segundo plano em meio ao repertório do espetáculo:

Earlier that year they came out with *Babes in Arms*, which was very much a song driven show, a show where you came to see singing and dancing. Practically every song in the show was a hit. There were five absolute blockbusters, and another five really good songs. Among the hits were “Johnny One Note,” “Where or When,” “The Lady is a Tramp,” and eventually there was “My Funny Valentine.” All the other songs in the show among the big five were hits right at the time, and were widely covered and heard at the time with the exception of “My Funny Valentine,” which got overlooked because there was so much great music in that show. It was barely even recorded and there is scant record of it from 1937, when the song was new. There are tons of early recordings of the other songs, particularly “Where or When.” Benny Goodman did that song early on and there are many great versions of it.¹

¹ Disponível em <https://jerryjazzmusician.com/2014/02/funny-valentine/>. Acesso em 7 de julho de 2018.

Ainda segundo o autor, a canção foi de tal forma negligenciada diante do repertório vasto da dupla que nem sequer apareceu nos primeiros três ou quatro álbuns² de compilação de Rodgers e Hart da época, sendo bastante desconhecida até ao início dos anos 1950, quando Chet Baker e Gerry Mulligan gravaram-na, em *Gerry Mulligan Quartet*, álbum de 1952, sendo seguidos por Frank Sinatra (em *Songs for Young Lovers*, de 1953) e Miles Davis (em *Cookin'*, de 1956)³. Depois disso, popularizou-se rapidamente, “quase como se fosse um novo hit no começo dos anos 50”⁴, o que gerou como resultado uma avalanche de novas versões ao longo do tempo. Atualmente, de acordo com a página web *Jerry Jazz Musician*⁵, “My Funny Valentine” possui mais de seis centenas de versões registadas ao vivo e em estúdio, inclusive em outros géneros que não o jazz.

Na primeira montagem do musical *Babes In Arms*, de 1937, “My Funny Valentine” aparece como a quinta canção da história, em número solo da personagem Billie Smith, interpretada pela atriz e cantora Mitzi Green. É cantada logo após a primeira briga entre Billie Smith e Valentine LaMar, ambos os protagonistas da peça. A letra, de autoria de Lorenz Hart, mistura a visão apaixonada de Billie acerca de seu companheiro e um pedido para que ele permaneça após a referida discussão:

*Behold the way our fine feathered friend,
His virtue doth parade
Thou knowest not, my dim-witted friend
The picture thou hast made
Thy vacant brow, and thy tousled hair
Conceal thy good intent
Thou noble upright truthful sincere,
And slightly dopey gent*

*You're my funny valentine,
Sweet comic valentine,
You make me smile with my heart.*

*Your looks are laughable, un-photographable,
Yet, you're my favorite work of art.*

*Is your figure less than Greek?
Is your mouth a little weak?
When you open it to speak, are you smart?*

² O autor não faz referência directa ao nome ou ao ano dos dos álbuns em questão, chamando-os apenas “songbooks”, o que fez com que não nos fosse possível identificá-los.

³ As três versões aqui mencionadas serão analisadas no capítulo 4, onde também encontram-se as fichas técnicas completas de cada álbum.

⁴ Assim definiu Will Frielwald em entrevista à página web *Jerry Jazz Musician*, em 2002. Disponível em <https://jerryjazzmusician.com/2014/02/funny-valentine/>. Acesso em 7 de julho de 2018.

⁵ Também disponível em <https://jerryjazzmusician.com/2014/02/funny-valentine/>. Acesso em 7 de julho de 2018.

*But, don't change a hair for me.
Not if you care for me.
Stay little valentine, stay!
Each day is Valentine's Day*

*Is your figure less than Greek?
Is your mouth a little weak?
When you open it to speak, are you smart?*

*But, don't change a hair for me.
Not if you care for me.
Stay little valentine, stay!
Each day is Valentine's Day*

Como não há registro fonográfico desta primeira versão, a gravação que usaremos como base para análise e comparação será a da atriz e cantora Judy Blazer, acompanhada pela New Jersey Symphony Orchestra⁶. Com 4:04 de duração, nesta versão há a predominância da estrutura inicialmente proposta por Rodgers e Hart para apresentação durante o musical.

Assim, a primeira estrofe, cantada sob arranjo minimalista que acompanha a melodia da voz, auxilia na construção do discurso inicial de Billie, que recrimina o comportamento de Valentine de esconder a sua bondade por detrás de um comportamento arrogante. Há, então, uma mudança de dinâmica na canção, que é anunciada pelo verso “*You’re my funny valentine*”. A partir desse momento, o tema passa a contar com uma condução instrumental que, em movimentos de crescendo, atua como base e, ao mesmo tempo, contraponto à melodia da voz, uma vez que acompanha os versos, mas também dá resposta. Essa mesma melodia ganha intensidade ao longo de cada verso cantado, até que culmina no primeiro momento de aparição do refrão, em que o pedido para que Valentine permaneça é feito em tom quase de súplica. A ele se segue uma vez mais o mesmo refrão em execução apenas instrumental, o qual mantém a mesma dinâmica de melodia e harmonia do primeiro.

Finalmente, o último movimento é interpretado com especial sentimentalismo. O refrão aparece em sua derradeira execução, dividido em dois momentos distintos. Nos primeiros três versos, a melodia de voz apresenta-se de modo mais dinâmico, com menos prolongamentos ao final de cada verso, em interpretação que remete a uma urgência de expressão dos sentimentos da personagem. Já na segunda metade desse refrão, os versos “*But, don't change a hair for me. / Not if you care for me. / Stay little valentine, stay! / Each day is Valentine's Day*”, na voz de

⁶ O fonograma é parte integrante da banda sonora da montagem de 1990 do espetáculo *Babes in Arms*, e encontra-se disponível para audição na seguinte página web: <https://www.youtube.com/watch?v=iHC9b2uAGXs&list=RDihC9b2uAGXs>. Acesso em 7 de julho de 2018.

Judy Blazer, vão da afirmação contundente (os dois primeiros) para um pedido em tom quase desesperado (terceiro verso) e, por fim, pela constatação final (quarto verso), feita em tom mais ameno e com cadência lenta. É indispensável notar, no que diz respeito ao aspeto linguístico da canção, o jogo existente aqui entre o nome da personagem masculina e o seu título na relação (“*valentine*”, em inglês, significa namorado ou namorada), destacados nos dois últimos versos do refrão (*Stay little valentine, stay! / Each day is Valentine's Day*), observação possível pela opção de escrever-se a palavra “valentine” em letra minúscula em um verso e em maiúscula no outro, aproveitando-se da ambiguidade da expressão “Valentine’s Day”. Billie, não pede, portanto, que um namorado qualquer não se vá, mas o seu namorado especial – facto que ainda se acentua a partir do uso da expressão “*my little*”, que denota um tom carinhoso no trato da relação. É como se Billie reconhecesse a necessidade da presença constante do seu amado – e, uma vez mais, o jogo de palavras entre o nome Valentine e o título valentine justifica-se; afinal, todo dia é dia dos namorados ou todo dia é dia de Valentine em sua vida? Aparentemente, ambas as respostas são satisfatórias.

Não se trata, é evidente, de mera suposição; Friedwald (2002) confirma que Rodgers e Hart, ao perceberem a força da canção que tinham composto, decidiram que, se o personagem masculino principal fosse chamado Valentine, tornaria o enredo do musical mais sólido, e assim o fizeram. Mas há outro elemento na letra de Hartz que deve também ser analisado. Há quem perceba, nas palavras escritas por Hart, algo que parece dizer mais a respeito da biografia do próprio autor do que sobre a personagem feminina em questão, como relata a página web *Cafe Songbook*:

An explanation that adds sense to the irony may be that the subtext of the words is a comment by Hart (a lyricist known to include autobiographical references in his work) on himself; that is, the far less than perfect figure being described is the lyricist himself who was in fact not a conventionally handsome man--though no one would claim he was "dim-witted." It makes complete sense that Hart might think of his lyric as a representation of how a prospective lover might think of him. If this is so the tenderness referred to by Rodgers is all the more poignant because Hart can be seen as suggesting he is worthy of love despite his inadequacies, making the "My Funny Valentine" lyric a deeply confessional poem.⁷

A saber que nos é comum a confusão entre a pessoa pública – neste caso, o autor da canção – e aquilo que ela é no âmbito privado, é inegável que existe, em muitas pessoas, uma

⁷ Disponível em http://greatamericansongbook.net/pages/songs/m/my_funny_valentine_p.html, Acesso em 8 de julho de 2018.

tendência a interpretar as obras sob essa perspectiva. Essa justificável confusão encontra paralelo na literatura quando pensamos na figura do narrador, dentro do romance literário, como uma espécie de *alter ego* do autor. Custamos a acreditar em um total distanciamento entre quem escreve a obra e quem conta a história, e, por isso, jogamos para o texto nossas impressões sobre quem escreve. Nesse sentido, “My Funny Valentine” não será, dentro do universo da música, uma canção de exceção. Seja pela biografia de Lorenz Hart, seja pela biografia dos intérpretes posteriores à primeira execução em *Babes in Arms*, o modo de escrita confessional da letra tem levado ouvintes em todo o mundo a buscar uma verdade interpretativa que não escapa a essa confusão entre o artista e a sua pessoa privada.

Afinal, muitas vezes, de fato a experiência de um confunde-se de forma clara com o comportamento do outro: em *Moby Dick*, os estudos de Herman Melville acerca das baleias resultaram em longas explanações sobre as diferentes categorias de cetáceos por parte de Ismael, o narrador da história. E, mesmo quando não há, existe a possibilidade de uma associação subjetiva calcada em um desejo do público de se tornar íntimo do autor: se o narrador-personagem Bentinho, do romance *Dom Casmurro*, é ciumento e obsessivo, há uma inclinação de parte dos leitores a pensar que o escritor Machado de Assis, em certa medida, está a ser um pouco autobiográfico. Logo, se Lorenz Hart escreveu uma canção de amor tão intensa, seria porque ele mesmo experimentou essa intensidade amorosa. É como se a experiência de vida do autor fosse quem permitisse a 'verdade' da personagem. E esse fenômeno não diz respeito apenas ao público; a crítica não escapará de agir de modo semelhante. Nesse sentido, Roland Barthes (2004: 58) afirmou:

A crítica consiste ainda, o mais das vezes, em dizer que a obra de Baudelaire é o fracasso do homem Baudelaire, a de Van Gogh é a loucura, a de Tchaikovsky é o seu vício: a explicação da obra é sempre buscada do lado de quem a produziu, como se, através da alegoria mais ou menos transparente da ficção, fosse sempre uma voz de uma só e mesma pessoa, o autor, a revelar sua 'confidência'.

Ainda que 50 anos depois, não é difícil observarmos, ainda hoje, aquilo que Barthes também observou. Seríamos capazes de admirar o *músico* Chet Baker, um dos maiores trompetistas do jazz norte-americano, sem ter que pensar no *indivíduo* Chet Baker, dependente químico deportado de vários países? Conseguiríamos esvaziar as suas várias interpretações de “My Funny Valentine” de sua biografia? Ou precisaríamos fazer uma junção dos dois lados e entender o primeiro como resultado do segundo, por exemplo? Afinal, o quanto da história íntima dos artistas impacta em sua performance artística? O cinema e a literatura biográficos

têm se esforçado há décadas no sentido de associar a figura da vida íntima do artista à obra que ele produz. Artistas plásticos, músicos, cineastas e escritores foram vítimas desse processo: Jackson Pollock (em *Pollock*), Ray Charles (em *Ray*), Alfred Hitchcock (em *Hitchcock*) e Virginia Woolf (em *The Hours*) são exemplos consagradas pela indústria de Hollywood, e não há como negar o efeito que isso gera na percepção e na interpretação do público a respeito tanto dos artistas quanto de suas obras.

Talvez por isso alguns autores tenham procurado, ao longo de seu percurso artístico, fazer um movimento tal de afastamento da obra que, em certos casos, quase cheguem a se ausentar dela. Uma das tentativas é a de apagar os lugares-comuns que a crítica costuma reconhecer em seus trabalhos, como temas recorrentes, construções ou fórmulas. Outra, a de se afastar o máximo possível de sua própria biografia, buscando contextos, narradores e personagens que sejam opostos ao que o autor é em vida. Levado ao extremo, isso pode resultar em experiências desafiadoras, surpreendentes e/ou controversas, como no caso de Miles Davis em seu álbum *You're Under Arrest*, de 1985, quando o trompetista mistura discurso político, com temas como racismo, poluição e guerra, e regravações de canções pop de Cindy Lauper e Michael Jackson, algo pouco usual para o seu universo historicamente jazzístico, ou quando um codinome é adotado sem que uma imagem pessoal seja publicamente divulgada (como é o caso do artista plástico conhecido como Banksy) de modo a deixar que o objeto artístico volte a falar por si.

No entanto, esse apagar do conceito de autor não nos é tão simples. Acostumamo-nos a entender as obras a partir de um nome de autor associado a ela, bem como das características que ele carrega, e a quebra dessa noção do conforto autoral é, em certa medida, um incômodo, uma vez que mexe com nossos parâmetros mais tradicionais de análise e apreciação artística. Um músico que resolve abandonar seu gênero musical de origem para produzir experiências em um novo gênero costuma ser mais alvo de críticas negativas dos especialistas de ambos os gêneros do que digno de elogio pela sua versatilidade, da mesma forma que poucos são os fãs que entendem a mudança. Michel Foucault (2006) expressa essa necessidade de segurança que temos a partir da constatação da diferença gerada ao objeto, atribuindo-lhe valor artístico, a partir do momento em que associamos a ele um nome de autor:

Para um discurso, o fato de haver um nome de autor, o fato de que se possa dizer “isso foi escrito por tal pessoa”, ou “tal pessoa é o autor disso”, indica que esse discurso não é uma palavra cotidiana, indiferente, uma palavra que se afasta, que flutua e passa, uma palavra imediatamente consumível, mas que

se trata de uma palavra que deve ser recebida de uma certa maneira e que deve, em uma dada cultura, receber um certo status.⁸

Dentro da nossa mais tradicional perspectiva, pensar uma obra tem sido pensar, em movimento automático, o seu autor. Portanto, natural que, com “My Funny Valentine”, o processo de buscar a figura de Lorenz Hart na letra da canção tenha ocorrido. Porém, com base em suas inúmeras regravações, essa ideia de um autor absoluto, dono irrevogável de um objeto artístico, não parece ser mais funcional. Principalmente ao observamos o percurso histórico da canção, como faremos a seguir.

2.2. Novos rumos para além do contexto original

A primeira gravação de “My Funny Valentine” dentro do gênero jazz é de 1952 e foi feita pelo Gerry Mulligan Quartet para o álbum de nome homônimo. A inspiração, no entanto, não vem da canção em seu formato apresentado no musical da Broadway, mas em uma gravação de 1944 da Hal McIntyre Orchestra com a cantora Ruth Gaylor⁹, na qual se tem a canção já sem a estrofe inicial, característica que se irá repetir em muitas das versões apresentadas pelos músicos de jazz a partir da década de 1950. O próprio quarteto formado por Gerry Mulligan (saxofone barítono), Chet Baker (trompete), Carson Smith (contrabaixo) e Chico Hamilton (bateria) faz essa opção quando recria a canção de Hart e Rodgers em arranjo em que se destaca o teor mais intimista da sua interpretação exclusivamente instrumental, como veremos em análise pormenorizada no capítulo 4. A ela seguiu-se a consagrada versão de Frank Sinatra, lançada como faixa de abertura do seu disco de estreia, de 1954, e que logo se converteu no cartão de visitas do jovem cantor. Mas foi mesmo pela versão concebida por Chet Baker em carreira a solo, quando já havia deixado de fazer parte do quarteto de Mulligan, também em 1954, que a canção ficou mais conhecida. E, apesar de seu jeito intimista e pessoal de tocar trompete ser, já a essa altura, a sua marca registrada, será ao cantar a letra de “My Funny Valentine” que Baker irá por fim consagrar-se como o intérprete mais associado a ela. Ao longo do século XX, Miles Davis, Ella Fitzgerald, Charlie Parker e Herbie Hancock foram outros nomes do jazz que a incluíram em seus repertórios, com maior ou menor reconhecimento da crítica, bem como incontáveis músicos profissionais e amadores espalhados pelos clubes de

⁸ FOUCAULT, Michel. *Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006. p.273-274

⁹ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=ZyODsbIm3r0>. Acesso em 8 de julho de 2018.

jazz por todos os Estados Unidos – a canção é parte dos *standards* constantemente revisitados nas *jam sessions* do gênero.

Essa popularização da canção ajuda para que ela se torne uma ode apaixonada que pode ser ressignificada no contexto de qualquer relação amorosa. Com as versões a ganharem vida quando executadas fora do contexto do musical, a presença marcada dos personagens Billie e Val (Valentine), sem o subtexto da peça, tende a perder-se, com os ouvintes a substituí-los, respectivamente, pela figura do músico-intérprete e de seu parceiro amoroso. O caso de Chet Baker, nesse sentido, é emblemático: como o jovem músico trazia um ar de rebeldia semelhante ao do ator norte-americano James Dean, rapidamente a sua versão arrancou suspiros apaixonados do público feminino, que projetavam em sua figura o enunciador do discurso apaixonado da letra da canção. Curiosamente, quando o musical *Babes in Arms* foi adaptado para o cinema, no ano de 1939, estrelado por Mickey Rooney e uma Judy Garland recém-consagrada pelo filme *The Wizard of Oz*, “My Funny Valentine” não fez parte da banda sonora. Com as diversas adaptações feitas pelo guionista Kay Van Riper para fazer a transformação para o formato de filme hollywoodiano, a canção perdeu o seu significado e o seu espaço, sendo a mudança dos nomes dos protagonistas, agora Mickey Moran (antes Valentine LaMar) e Patsy Barton (antes Billie Smith), o traço mais evidente.

Com a sua inclusão no repertório canônico do jazz, “My Funny Valentine” sofreu outras mudanças significativas. Para além da já referida exclusão da primeira estrofe, é possível perceber, por exemplo, alterações no andamento e no tom da canção. Em geral, as execuções são mais lentas, ficam entre 52 e 76 bpm. O tom varia entre *mi bemol* e *dó menor*. A título de comparação, na versão composta por Lorenz e Hart para o musical *Babes in Arms*, a execução é a 88 bpm, com o tom em *ré menor*, como mostra a figura 1:

MY FUNNY VALENTINE

from BABES IN ARMS

1

Words by LORENZ HART
Music by RICHARD RODGERS

Slowly

My *mp* fun - ny Val - en - tine, sweet com - ic Val - en - tine,
you make me smile with my heart. Your looks are
laugh - a - ble, un - pho - to - graph - a - ble, yet, you're my
fav - 'rite work of art. Is your fig - ure less than

Copyright © 1937 by Chappell & Co., Inc.
Copyright Renewed
Copyright Assigned to Williamson Music and WB Music Corp. for the extended renewal period of copyright in the USA
International Copyright Secured All Rights Reserved

Fig. 1. Trecho de partitura vocal de “My Funny Valetine”, de Lorenz Hart e Richard Rodgers, em *ré menor*.

Essas são opções que, por sua vez, acentuam o caráter melancólico que passa a ser associado à canção em suas interpretações dentro do jazz. Do mesmo modo, a opção pela execução em rubato, isso é, com notas deslocadas no tempo dentro dos compassos, também irá se fazer notar. Chet Baker, em especial, fará dessa uma característica marcante das suas versões, ao usar o recurso tanto na melodia de voz de sua versão de estúdio de 1954 (figura 2) quanto

na melodia de trompete nas suas apresentações ao vivo, como a do álbum ao vivo *Jazz At Ann Arbor*, também de 1954, casos que serão analisados no capítulo 4.

MY FUNNY VALENTINE

Words by LORENZ HART
Music by RICHARD RODGERS

Slow Swing
♩ = 78 N.C.

My fun - ny val - en - tine,
sweet - com - ic val - en - tine, you make me smile
with my heart.

p
With pedal

Alma⁷/C

Dm⁷♭5 Fm/G Ddim⁷ G⁷♯5

Copyright © 1937 (Renewed) by Chappell & Co.
Rights for the Extended Renewal Term in the U.S. Controlled by Williamson Music, a Division of Rodgers and Hammerstein, an Ingram Company
and WB Music Corp. or its The Estate Of Lorenz Hart.
International Copyright Secured All Rights Reserved

Fig. 2. Trecho da partitura para voz e piano de *My Funny Valentine*, de Lorenz Hart e Richard Rodgers, em *dó menor*, na versão gravada por Chet Baker em estúdio (1954).

De certo modo, apesar de não ser a primeira registrada no gênero, a versão de estúdio de Chet Baker será a base para muitas das interpretações dos músicos de jazz que se seguirão,

provavelmente por trazer, em seu arranjo, uma configuração simples de músicos: contrabaixo, piano e bateria apenas. No entanto, a variedade interpretativa é mesmo a marca da canção, e pensar em seu formato como um convite a uma abertura quase natural é o que nos parece mais apropriado. É disso, portanto, que trataremos a seguir.

2.3. Uma proposta de abertura da obra

Em seu ensaio *Obra Aberta*, Umberto Eco lançou-nos uma reflexão fundamental acerca da obra de arte: é ela “uma mensagem fundamentalmente ambígua, uma pluralidade de significados que convivem num só significante.”¹⁰ À primeira vista, poder-se-ia pensar que o filósofo italiano está a falar a respeito de uma produção artística específica que carrega em si essa proposta. No entanto, não é disso que trata a afirmação; ao contrário, seria tal característica “uma constante de qualquer obra em qualquer tempo”¹¹, posto que, para além das intenções e dos desejos do artista, uma obra está sujeita a outros elementos que impactam diretamente na sua compreensão. Como resultado, tem-se novos agentes imprimindo significado à obra, de entre os quais se destaca o público – tanto em seu papel passivo de leitor, em cuja subjetividade repousa um novo sentido ao que um artista antes produziu, quanto em sua participação ativa enquanto autor de um reconstruir por meio de sua participação direta.

Ao propormos nesta dissertação o repensar do papel do intérprete dentro do género musical chamado jazz por meio da canção “My Funny Valentine”, temos em conta que, neste caso, os conceitos de autor e de obra também serão afetados naquela que costuma ser a aceção mais tradicional. Por isso, é importante uma ressalva: tanto os compositores dos *standards* quanto os próprios *standards* encontram-se, originalmente, em uma relação de criação que remete aos princípios mais tradicionais, o que implicaria dizer que os compositores produzem uma obra conceitualmente “fechada”, com uma partitura registada na qual se encontra a sequência harmónica, a melodia e as partes da canção definidas, e a canção de Rodgers e Hart não foge a essa regra. Nesse sentido, caberia ao público o papel de promover a sua abertura interpretativa durante a audição, ainda que refém dos elementos contextuais oferecidos quando da execução do tema. Porém, o que tornará esse processo diferente é que, para além da interpretação feita pelo público enquanto ouvinte – a qual é inegável e compreende qualquer

¹⁰ ECO, Umberto. *Obra Aberta: forma e indeterminações nas poéticas contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 2007. p. 22

¹¹ ECO, Umberto. *Obra Aberta: forma e indeterminações nas poéticas contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 2007. p. 25

outro género musical – haverá ainda uma segunda interpretação: a dos músicos que se lançam sobre a canção e a recriam de modo pessoal, promovendo sucessivas aberturas, em um processo constante e que se situa quase como um pressuposto básico do ambiente do jazz. Assim, ainda que uma grande parte dos compositores queira fazer de suas obras expressões de subjetividade e individualidade, o modo como a canção passará a ser percebida por aqueles que a executam também escapará ao seu controlo. Mesmo “fechada”, ela irá mostrar-se “aberta”. Mais uma vez, Eco (2007: 40):

Neste sentido, portanto, uma obra de arte, forma acabada e **fechada** em sua perfeição de organismo perfeitamente calibrado, é também **aberta**, isto é, passível de mil interpretações diferentes, sem que isso redunde em alteração de sua irreproduzível singularidade. Cada fruição é, assim, uma **interpretação** e uma **execução**, pois em cada fruição a obra revive dentro de uma perspectiva original.¹²

É preciso, no entanto, observar que o jazz permite que se chegue a essa obra “aberta” a partir de dois diferentes – ainda que, muitas vezes, simultâneos – processos: para além do recriar de canções do repertório canónico, há também uma criação coletiva, a qual se observa com frequência nas apresentações ao vivo. Por isso, não há dúvidas de que, “no jazz, o que vale é a relatividade da obra, seu carácter de pretexto para uma criação de momento” (CALADO, 2007: 44), visto as inúmeras versões existentes para um mesmo tema – e, como já citamos, “My Funny Valentine” é exemplo notável pela grande quantidade de versões existentes em gravações. Becker (2010) aponta o fato de que, em geral, as obras musicais e teatrais não oferecem indicações suficientes sobre as formas de interpretação, o que faz com que cada representação seja diferente. Com isso, muitas delas não correspondem ao que seria a vontade do autor. No caso dessa parte do universo jazzístico marcada pelas reinterpretações de obras consagradas, a questão mostra-se de maneira clara: mesmo que as indicações estejam na partitura da canção, como a que Rodgers e Hart escreveram para *Babes in Arms*, é parte da natureza criativa e livre do género promover essa abertura constante, e não parece ser intenção dos intérpretes buscar a “verdade” dos autores ou mesmo do contexto do musical, mas sim criar uma própria narrativa. Hipoteticamente, poderíamos pensar, então, que um *standard* escrito à sombra das questões raciais nos Estados Unidos na década de 1940 pode ter o seu sentido esvaziado por uma interpretação de um músico branco em um festival de jazz na Suíça trinta anos depois, bem como uma tola canção de amor escrita durante os anos 1920 pode ganhar uma força expressiva em uma voz feminina que a reinterprete em uma manifestação social nos anos 2010. Isso

¹² Os grifos em negrito são do próprio autor, os quais mantivemos por considerarmos pertinentes.

porque, muitas vezes, contextos são ressignificados, letras são abandonadas, melodias e harmonias são desconstruídas. “My Funny Valentine” não será a mesma canção na voz de um homem, como Chet Baker, ou na voz de uma mulher, como Ella Fitzgerald, pois, para além dos aspectos musicais (tempo, tom, dinâmica, formato de execução), a sua letra em primeira pessoa ganhará outros significados.

De modo geral, há, entre muitos músicos de jazz, a ideia de promover uma abertura da obra a níveis extremos, com tudo aquilo que a cerca sendo fundamental para o resultado obtido no momento. Não à toa os registos de apresentações ao vivo tornaram-se frequentes na história do jazz: era a chance de tornar eterna uma versão que jamais irá se repetir, uma vez que foi feita em circunstâncias específicas e únicas, quase sempre com forte elemento de improvisação. Isso significa dizer que, dentro de uma perspectiva de obra aberta, quando falamos de “My Funny Valentine”, estamos a falar de uma obra que aparenta ser conceptualmente realizada, com a sua forma definida, dentro de um contexto específico, que encontra perspectivas diversas enquanto mecanismo orgânico, vivo, uma vez que é retirada de seu cenário original em um musical da Broadway e ressignificada em performances jazzísticas por muitas décadas. Não ignoremos, porém, o fato de que existem obras que se classificam, em sua génese, como abertas; sabemos que há aquelas que convocam o público e/ou o intérprete à criação e à produção de sentido singular, como tem-se observado com alguma frequência nas artes plásticas na contemporaneidade e mesmo em algumas experiências musicais menos ortodoxas, por exemplo a música aleatória e os *happenings*. E, nesse sentido, a afirmação de Will Friedwald, autor de *Stardust Melodies: The Biography of Twelve of America's Most Popular Songs*, em sua análise profunda a respeito desta canção, coloca “My Funny Valentine” em um lugar intermédio, já que, apesar de ter uma partitura original concebida por Rodgers e Hart, a sua eventual abertura conceitual-temática pode ser a razão para as diversas variantes de interpretação existentes:

What makes the whole [song] so remarkable is the happy/sad nature of the lyric, brilliantly mirroring the major/minor nature of the music. It's a love song, but far from those 'I love you and everything's rosy' tunes so popular in the twenties (vis-a-vis Irving Berlin's 'Blue Skies'). It's vaguely optimistic, but it couldn't be described as upbeat. Still, it's far from a downer or a torch song like 'Body and Soul.' The sheet music instructs pianists to play the somewhat peppier verse 'moderato,' while the refrain should be rendered 'slowly, with much expression.' In truth, it is neither glad or unhappy.¹³

¹³ Disponível em <http://jerryjazzmusician.com/2014/02/funny-valentine/>. Acesso em 18 de julho de 2018.

Assim, “My Funny Valentine” é um caso evidente de como o intérprete de facto pode ser colocado como centro ativo de produção, não se vendo determinado por um método de organização anterior e definitivo da obra que decide interpretar, notadamente a sua partitura. Como resultado, tornou-se uma canção que se mantém presente no repertório canónico do jazz ao longo de muitas décadas por conta não da sua relevância estática, mas pela sua capacidade de se oferecer enquanto desafio e convite à afirmação autoral dos músicos que o revisitam.

Esse processo, no entanto, não é uma regra na reinterpretação de canções. A título de comparação, vejamos o que ocorre, por exemplo, com o género rock’n’roll, usando, para isso, o caso do quarteto inglês The Beatles. Os seus dois mais famosos compositores, John Lennon e Paul McCartney, são responsáveis por muitas canções do género no período entre 1960 e 1970. São temas que, via da regra, ainda hoje são tocadas em rádios, usadas em bandas sonoras de filmes (como no caso do musical *Across The Universe*, de 2007, o qual constrói a sua narrativa a partir das músicas dos ingleses), tocadas em concertos de bandas de baile não-autorais e até mesmo regravadas por artistas já consagrados com maior ou menor sucesso (Joe Cocker, Johnny Cash, Aerosmith e Rolling Stones são alguns exemplos). No entanto, não há uma expectativa de que esses músicos dominem tal repertório a ponto de o inserir em suas apresentações ou gravações. Não se espera, portanto, que a interpretação de um novo artista lance um outro olhar sobre uma obra já consagrada por outro. O rock’n’roll tende a separar os universos de forma clara – há os artistas autorais e há os artistas *cover*, e evidências não faltam para confirmar essa suposição: desde as casas de espetáculo até ao preço dos bilhetes, é possível observar uma maior valorização do primeiro grupo em comparação ao segundo¹⁴.

Esse fenómeno não acontece apenas com The Beatles, cuja importância para o desenvolvimento do rock’n’roll deu-se não só no seu país de origem, mas ao redor do globo, e é tão grande que poder-se-ia pensar que há um certo receio de visitar as suas canções. O mesmo pode ser observado com as canções de grupos como The Rolling Stones, The Beach Boys, AC/DC ou Led Zeppelin, por exemplo. Desse último, aliás, é possível extrair um caso interessante: a sua mais célebre composição, “Stairway to Heaven”, de 1971, é, também, uma das mais conhecidas músicas do género rock. Vinte anos depois do seu lançamento, os seus números de execução continuavam bastante expressivos nos Estados Unidos da América, como é comum ao repertório consagrado do rock, como aponta a escritora Karen Karbo em seu artigo

¹⁴ Nos últimos anos, o surgimento de bandas *cover* oficiais, i.e., autorizadas pelos artistas, tem modificado esse panorama. No entanto, vale o registo de que se tratam, na maior parte dos casos, de bandas que 1) executam as canções de forma bastante fiel às gravações primeiras e 2) ocupam o espaço de artistas que já não mais se encontram em atividade. É o caso, por exemplo, dos *covers* oficiais de Pink Floyd e dos The Beatles.

“Stairway To Heaven: Is This the Greatest Song of All Time?”, publicado na *Esquire Magazine*, em 1991 – por ocasião dos 20 anos do lançamento da canção:

"Stairway" is still played 4,203 times a year by the country's sixty-seven largest AOR (album-oriented rock) radio stations, according to trade magazine Monday Morning Replay. How many times has it been played since it was released? ASCAP, the American Society of Composers, Authors and Publishers, refuses to release exact figures, but here's a rough guess: Figure that on each AOR station in America, the song was played five times a day during its first three months of existence; twice a day for the next nine months; once a day for the next four years; and two to three times a week for the next fifteen years. There are roughly six hundred AOR and "classic" rock stations in the U.S., which means that "Stairway" has been broadcast a minimum of 2,874,000 times. At eight minutes per spin, roughly 23 million minutes – almost forty-four solid years -- have been devoted to the song. So far.¹⁵

Ainda que queiramos admitir que houve uma natural redução do interesse por essa música nas duas décadas seguintes, os números seguirão impressionantes, e por isso não vemos como não concordar com a afirmação de Karbo acerca de sua importância canônica para o repertório do rock. Porém, o que mais chama a atenção neles é a quantidade de vezes que a primeira versão registrada em álbum da canção foi tocada nesse período, em vez de novas execuções da mesma canção feitas por outros artistas. É, portanto, uma consagração frequente e repetida da obra em sua construção primordial. Aliás, mesmo quando se faz uma pesquisa por versões de “Stairway to Heaven” na plataforma de vídeos YouTube, maciçamente o que se encontra são covers que mantêm a essência da canção original em seu arranjo. Nesse sentido, aplaude-se a inclusão da música em um repertório a partir da sua execução fiel (ou o mais próximo disso) e não das tentativas de recriação dela. Praticamente é como se a admissão da presença dessa música em um concerto, dentro da comunidade rock’n’roll, só viesse a partir de uma visita respeitosa à versão dos Led Zeppelin. Não há, portanto, a expectativa da mudança, mas a da manutenção de uma forma consagrada – e, por assim dizer, definitiva.

Vale esclarecer, claro, que não estamos a negar aqui a possibilidade de um músico de jazz fazer uma versão respeitosa, isso é, com poucas alterações, de uma canção consagrada por si mesmo ou por outro artista – como há, no caso de “My Funny Valentine”, as versões que se mantêm muito próximas ao que escreveram Rodgers e Hart para o musical *Babes in Arms*, conforme analisaremos no capítulo 4. No entanto, é preciso registrar que não se trata do *modus*

¹⁵ KARBO, Karen. *Esquire Magazine*, novembro de 1991. Disponível em <https://www.superseventies.com/stairway.html>. Acesso em 19 de julho de 2018.

operandi que marca muitas interpretações desse género musical. O músico e crítico de jazz Ted Gioia (2012) confirma essa percepção:

When I was learning how to play jazz during my teenage years, I kept encountering songs that the older musicians expected me to know. I eventually realized that there were around 200 or 300 of these compositions, and that they served as the cornerstone of the jazz repertoire.¹⁶

Ou seja, há um grupo grande de canções – os chamados *standards* –, quase todas facilmente encontradas, que, ao longo da segunda metade do século XX e mesmo hoje, fazem parte tanto do repertório dos artistas mais famosos do género como no de praticamente todos os iniciantes que sobem a um palco de um clube de jazz em qualquer parte do mundo (assunto a que voltaremos mais tarde, quando tratarmos das *jam sessions*). Trata-se, portanto, de um repertório amplamente conhecido pelos músicos e pela plateia, e sua celebração costuma ser uma parte bastante esperada do espetáculo. Na maior parte das vezes, porém, essas execuções não são feitas a seguir estritamente a partitura primeira da canção, com as interpretações a variarem de acordo com quem as executa, aspecto que exige notável qualidade do músico, visto que é parte do que se espera de sua atuação. O compositor de música clássica e de jazz Gunther Schuller (1986), ao analisar as origens do jazz, entende essa necessidade de maneira um pouco romântica, mas que reflete parte do pensamento que, por muitos anos, faz parte de músicos e apreciadores do género: “*Jazz’s strength and communicative power lie in this individuality, which comes from inside the man; indeed a jazz musician without this individual quality is not a jazz musician in the strictest sense.*”¹⁷

Ainda que seja questionável a ideia de “qualidade individual” apresentada pelo autor a um músico – afinal, como se mede tal aspecto? Trata-se de uma análise técnica ou criativa? –, a afirmação de Schuller ajuda, principalmente tendo em conta o fascínio com o jazz nos Estados Unidos durante a década de 1960, a perceber a valorização da afirmação autoral nas interpretações de canções. Contudo, em que, de facto, diferencia-se essa construção de repertório e o conhecimento dele por parte dos intérpretes do que ocorre, por exemplo, na música erudita? Um dos aspectos é a maneira como o músico de cada um desses géneros musicais defrontar-se-á com a canção a ser tocada. Uma vez mais, Ted Gioia (2012):

¹⁶ GIOIA, Ted. *The Jazz Standards*. Oxford University Press, 2012. p. xiii.

¹⁷ SCHULLER, Gunther. *Early Jazz: its roots and musical development*. New York: Oxford University Press, 1986. p.57

In fact, I soon learned that knowledge of the repertoire was even more important to a jazz musician than to a classical artist. The classical performer at least knows what compositions will be played before the concert begins. This is not always the case with jazz.¹⁸

Mais precisamente, o que constrói a maior das diferenças é o fato de o músico de jazz ser convidado a executar as canções ao vivo, em muitos casos, em um universo improvisatório e coletivo bastante particular, com um convite inegável à abertura da obra – o que se vê de forma bastante evidente no formato das *jam sessions*, das quais falaremos no próximo capítulo. Por conta disso, o seu domínio do repertório tende a ser não a partir da execução de uma versão já consagrada daquele tema, mas a partir da sequência harmônica da composição original. E, por suposto, espera-se dele a sua capacidade de transposição para um tom ou um andamento diferente, bem como para acompanhar dinâmicas surgidas espontaneamente e ser capaz de se fazer notar de forma pessoal/autoral, manifestada, em geral, em solos individuais¹⁹.

Não obstante, é importante mencionar que a noção de cânone musical que estabelecemos a partir daqui aproxima-se da ideia sugerida por Weber (1999) na definição de um *cânone de performance*, a qual envolve a apresentação de trabalhos musicais escritos em épocas anteriores – no caso do jazz, nas décadas que compõem parte de seu período de maior popularidade nos Estados Unidos da América, notadamente entre as décadas de 1930 a 1960 – organizados em um repertório que é constantemente revisitado e que marca não só uma autoridade em relação à qualidade dessas obras, mas também os parâmetros de gosto musical aplicados ao gênero em questão e a produção que advém do contacto com esse grupo de canções. No caso da música clássica, objeto de estudo do texto de Weber, essa figura de um compositor-mestre é proeminente e influencia, nas épocas posteriores, não só os parâmetros de gosto musical, como também atua sobre os músicos, cujo trabalho mais comum costuma ser mesmo o de se executar obras antigas que já se encontram consagradas para além de seu tempo²⁰. Entretanto, o que ocorre na relação de muitos músicos de jazz na relação com o seu repertório canônico é algo um pouco diferente, uma vez que se trata, via de regra, não da execução, de modo pessoal, de uma peça consagrada em sua forma original, mas de uma

¹⁸ GIOIA, Ted. *The Jazz Standards*. New York: Oxford University Press, 2012. p. xiii

¹⁹ É evidente que essa escolha não se dá apenas por questões estéticas; há que se considerar as circunstâncias que exigem transposição por questões práticas, como as adaptações de tom para cantores, por exemplo. Esse tipo de domínio, portanto, é suposto não só no jazz, como também em outros gêneros musicais. No entanto, chama-nos a atenção a incidência maior com que os músicos de jazz são convidados a esse exercício, tendo em conta a dinâmica das improvisações dos *standards* nas *jam sessions*.

²⁰ Não se pretende, com isso, negar a existência de novos compositores dentro da música erudita, mas chamar a atenção para o fato de que o seu número parece ser significativamente pequeno se comparado ao número de intérpretes desse gênero musical que não desempenham produção autoral.

recriação autoral/individualizada da peça já existente, que é desconstruída e reconstruída sob outro olhar, com resultados que se consagram como únicos, devido tanto à não-obrigatoriedade de um respeito formal ao exemplar escrito original quanto à proposta improvisatória concernente a uma parte do universo do jazz. Como resultado, cada versão é única, mantendo a sua singularidade no tempo e no espaço em que foi produzida. Nesse sentido, autor e intérprete passam a ser conceitos que se confundem, gerando questionamentos sobre a validade de se manter a leitura tradicional de tais conceitos.

Temos, então, um grupo de canções popularmente conhecido, temas que são tidos como de domínio básico para os músicos de jazz, uma vez que, ao longo das suas trajetórias, os executarão diversas vezes, que serão passíveis de recriação constante, e “My Funny Valentine” é um dos exemplos mais notáveis. Essas canções colocam-se diante dos músicos como obras que se oferecem à abertura e que produzem resultados variados, por meio de improvisos autorais. Tratemos agora de entender melhor como essa dinâmica irá se construir com essa famosa composição de Rodgers e Hart.

3. A AFIRMAÇÃO DE UM REPERTÓRIO CANÓNICO NO JAZZ

3.1. A influência dos musicais

O território dos musicais apresentados na Broadway e no cinema de Hollywood não foi explorado pelos músicos de jazz apenas em “My Funny Valentine”. Pelo contrário, há bastantes outras canções que foram transportadas desse universo para o repertório canónico do género. Aparentemente, as composições produzidas nas décadas de 1920 e 1930 para diversos espetáculos fascinaram uma boa parcela dos grandes intérpretes do jazz, e transformaram-se em uma parte importante do conjunto de temas a ser dominado – e não só por eles, mas também por aqueles que vieram depois, até os dias de hoje.

De Richard Rodgers e Lorenz Hart, além de “My Funny Valentine”, temos os casos de “Blue Moon” (do filme *Hollywood Party*, 1934), “I Didn’t Know What Time It Was” (do musical *Too Many Girls*, 1939), “Have You Met Miss Jones?” (do musical *I’d Rather Be Right*, 1937), “Lover” (do filme *Love Me Tonight*, 1932), “The Lady is a Tramp” (do musical *Babes in Arms*, 1937), “My Romance” (do musical *Jumbo*, 1935) e “Spring is Here” (do musical *I Married an Angel*, 1938). Porém, há outros temas que ganharam um lugar notável em meio aos *standards*. Uma parte deles diz respeito aos irmãos George Gershwin²¹ e Ira Gershwin. Pertencem à dupla canções como “S’Wonderful” (do musical *Funny Face*, de 1928), “Someone to Watch Over Me” (do musical *Oh, Kay!*, 1926), “Embraceable You” (do musical *Girl Crazy*, 1930), “I Got Rhythm” (do musical *Girl Crazy*, 1930), “They Can’t Take That Away From Me” (do filme *Shall We Dance*, 1937), “But Not For Me” (do musical *Girl Crazy*, 1930), “A Foggy Day” (do filme *A Damsel in Distress*, 1937) e “How Long Has This Been Going On?” (do musical *Funny Face*, 1928), encontradas em registos fonográficos e performances ao vivo de nomes como Ella Fitzgerald, Chet Baker, Frank

²¹ George Gershwin é bastante conhecido por seu trabalho autoral tanto no jazz quando na música clássica, como nos casos da peça “Rhapsody in Blue” e da sua ópera *Porgy and Bess*, de onde saiu o tema “Summertime”, que passou a fazer parte dos *standards* do jazz. A íntegra de *Porgy and Bess* foi regravada por Miles Davis em 1958, com arranjo e condução de Gil Evans. No entanto, por esses exemplos não se enquadrarem no grupo das composições feitas primeiramente para figurarem em musicais da Broadway ou de Hollywood, não iremos desenvolver maiores impressões nesta dissertação.

Sinatra, Sarah Vaughan, Nat King Cole e Charlie Parker. Richard Rodgers também compôs, posteriormente à sua parceria com Lorenz Hart, junto ao dramaturgo e letrista Oscar Hammerstein II, dois temas caros ao jazz: “It Might as Well Be Spring” (do filme *State Fair*, de 1945) e “My Favorite Things” (do musical *The Sound of Music*, de 1959, adaptado para o cinema em 1965). Hammerstein, por sua vez, é o letrista de “All The Things You Are”, composta por Jerome Kern para o musical *Very Warm For May*, de 1939, e hoje também parte do repertório canônico do jazz. Caso igualmente relevante é o de “Over The Rainbow”²², de Harold Arlen e E.Y. Harburg, escrita para o filme *The Wizard Of Oz*, de 1939, e posteriormente encontrada em versões de Chet Baker, Ella Fitzgerald, Red Garland, Oscar Peterson e Sarah Vaughan, por exemplo. Irving Berlin é outro dos compositores de Hollywood que teve suas canções inseridas entre os *standards* jazz: “Cheek to Cheek”, escrita para o filme *Top Hat*, de 1935, e gravada posteriormente por músicos como Louis Armstrong, Ella Fitzgerald, Benny Goodman, Count Basie e Billie Holiday, e “Let’s Face the Music and Dance”, feita para o filme *Follow the Fleet*, de 1936 são dois dos temas que figuram ainda hoje em apresentações do gênero.

Não há dúvidas de que qualquer uma dessas canções poderia servir de objeto de estudo no que diz respeito à tese que defendemos aqui, a de que a interpretação jazzística por vezes caminha para um movimento de afirmação autoral dos músicos-intérpretes. A versão de “Lover” de John Coltrane, presente no álbum *The Last Trane*, de 1966, seria um bom exemplo, dada a forte desconstrução promovida pelo saxofonista e pelos músicos que o acompanham, em performance com forte influência do *hard bop*²³. Também poderia servir-nos a versão de “A Foggy Day” apresentada pelo contrabaixista Charlie Mingus em seu álbum *Pithecanthropus Erectus*, de 1956, que mistura elementos experimentais a uma dinâmica *jazzy* próxima do *bebop*. A escolha por “My Funny Valentine”, portanto, não se deu pela sua exceção, mas antes pela sua recorrência – impressiona o já referido número de versões encontradas no gênero para

²² A canção é referida por músicos e autores tanto por “Somewhere Over The Rainbow” quanto por “Over The Rainbow”; optamos pela segunda forma de nomeação.

²³ O *hard bop*, como o *cool jazz* e *soul jazz*, iniciou como uma variação de outro estilo musical, o *bop*. Com o crescimento do *bop* na segunda metade dos anos 1940, a estrutura dos acordes, dos ritmos e de improvisação no jazz tornaram-se mais complexas. Apesar de os pioneiros serem mestres virtuosos, muito dos seguidores sacrificaram o sentimento pela precisão, e a emoção pela velocidade. Quando o *cool jazz* emergiu, no final dos anos 40, algumas das qualidades do *swing* que foram desestimuladas (arranjos, o uso do espaço e uma ênfase no timbre) para que o jazz fosse restaurado num certo sentido. Entretanto outros jovens músicos queriam utilizar um campo maior de emoções do que era encontrado no *cool jazz*, e procuraram colocar no jazz elementos de spiritual e música gospel. O *hard bop* gradualmente se desenvolveu e, na metade dos anos 50, tornou-se a linha mais moderna do mainstream do jazz. (in: http://www.clubedejazz.com.br/ojazz/historia_hardbop_01.php)

a canção de Rodgers e Hart e quão diferentes entre si elas podem ser. No capítulo 4, trataremos de alguns desses casos.

3.2. A ascensão do intérprete

[O músico] Shorty Rogers disse o seguinte:

Na minha opinião todo bom músico de jazz é também compositor. E sempre foi assim que eu tratei os músicos de minha banda, pois quando escrevia os arranjos, eu apenas anotava algumas instruções e deixava o restante para a espontânea capacidade criativa de cada um completar. Nós falávamos a mesma linguagem, eu como compositor ou arranjador e eles como improvisadores ou intérpretes” (...). A improvisação no jazz reúne três funções: a de intérprete, a de compositor e a de improvisador.²⁴

Dentro da tradição dos concertos de jazz, a presença de composições não-autorais tem sido uma constante, e mesmo os álbuns gravados por diferentes músicos durante a já referida era de ouro do gênero possuem canções que se repetem dentro de um repertório padrão. Apesar dessa recorrência de temas comuns, não parece haver, no gênero, qualquer tipo de reação negativa por parte do público ouvinte da crítica. A razão para isso está, evidentemente, naquele que é um dos pressupostos fundamentais do jazz: a valorização do intérprete.

Nos anos 1970, a criação do *The Real Book*, livro que reúne as partituras das músicas mais tocadas pelos músicos de jazz, refletiu bem essa lógica diferencial e foi fundamental para a sua propagação. Feito por estudantes do Berklee College of Music e comercializado de maneira ilegal (uma vez que não era licenciado, e, por isso, não pagava direitos de autor), trazia transcrições para diversos *standards* e outras canções do gênero que estavam em moda na época, passando a funcionar como um livro fundamental para os intérpretes do estilo. Apesar de o livro ter sido banido, cópias dessa primeira versão circulam até hoje – em fluxo facilitado pelo advento da Internet – e uma versão “autorizada” foi publicada pela editora Hal Leonard em 2002, com cerca de 85% do conteúdo da versão original. Ted Gioia (2012), que teve acesso ao livro original nos primeiros anos da sua formação enquanto músico de jazz, afirma que é difícil imaginar, para quem vive os dias de hoje, a importância de uma obra assim em um contexto em que as escolas de música não tinham sequer um curso de jazz: “*just knowing the*

²⁴ CALADO, Carlos. *O Jazz como Espetáculo*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2007. p. 45

names of the songs one needed to learn represented a major step forward; getting a lead sheet was an unwonted luxury”²⁵.

Seria fácil pensar que esse olhar lançado a uma obra no sentido de compreendê-la e reproduzi-la não é exclusivo do jazz. Em outros gêneros musicais, bem como em outras manifestações artísticas, o recriar a partir de uma obra original autoral também é observado. No entanto, dificilmente um desses intérpretes consegue desvincular-se da sombra do autor, cujo nome ecoa junto ao novo trabalho. O intérprete no jazz, ao contrário, encontra um ambiente favorável à sua afirmação autoral. Pode fazer uso das referências que o mundo oferece, das interferências do tempo histórico em que está inserido e mesmo nas suas percepções sensíveis e individuais e produzir a sua versão de um tema – e isso não apenas porque ele o quer, mas porque é o que se espera dele e o que se valorizará diante da sua produção. Não há paralelos para essa liberdade criativa, nem mesmo em outro gênero musical que coloca o intérprete em evidência, como a música clássica. Em artigo publicado no jornal *The New York Times*, o crítico de música Jon Pareles traçou uma comparação entre ambos os gêneros, com semelhanças e diferenças. De todo o seu texto, chama-nos atenção a sua definição da característica particular dos papéis do compositor (autor) e do intérprete no universo jazzístico, que é bastante contundente:

In jazz, the performer trumps the composer. Jazz musicians do treat some material with reverence, but they can also bring to it irony, bemusement, savage wit, irreverence or elaborate one-upmanship. Compositions are still important; whether it's Ellington or Monk or Wayne Shorter or Tin Pan Alley standards, jazz musicians prize the combination of musicianly intricacy and indelible melody. But for jazz musicians, the underlying structure is less important than what happens to it on the bandstand. To a form-minded classical listener, the typical jazz structure of theme-solos-theme may be banal. But just as Bach and Beethoven built monumental sets of variations on modest material, a great jazz improviser can turn a trivial pop ditty or a rudimentary blues into an unforgettable performance.²⁶

Não se trataria, portanto, apenas da capacidade de recriar um *standard*, mas de saber fazê-lo diante de qualquer música que seja oferecida. Naturalmente, essa versatilidade precisa ser treinada. Paul Berliner (1994) fala do estímulo à experimentação que está presente no ensino de jazz aos jovens músicos. Inicialmente, a tentativa é de copiar os seus músicos favoritos, buscando alcançar o mesmo timbre ou repetir os mesmos fraseados à perfeição. Porém, eles

²⁵ GIOIA, Ted. *The Jazz Standards*. Oxford University Press, 2012. p. xiv

²⁶ Disponível em <https://www.nytimes.com/1999/02/28/arts/music-don-t-call-jazz-america-s-classical-music.html>. Acesso em 22 de julho de 2018.

também são estimulados a criar novas figuras melódicas ou combinar fragmentos de diferentes frases, muitas vezes até de artistas diferentes. Mais adiante, para descobrir os seus próprios caminhos ao interpretar temas conhecidos, os músicos comumente irão analisar a frase a partir dos seus elementos centrais, como a nota tônica ou a divisão rítmica, para derivar a partir de tal base. Dessa forma, ainda que o resultado seja absolutamente inovador, uma vez que obedece a escolhas individuais, tornará possível ao ouvinte o reconhecer da canção em questão. Mas é interessante notar como ao intérprete é dada a total liberdade para o recriar, subvertendo a composição original ao modo como lhe parece mais propício. Andrew Bowie (2007) chama a atenção para este fato dando destaque ao fato de que nem mesmo o tocar uma nota convencionalmente errada será motivo para se questionar uma interpretação com base no improviso:

In tonally based jazz improvisation the choice of notes can be seen as involving inferences from the chords which allow correctness of performance, but deliberate ‘playing outside’ the chords can equally be successful. To carry out and understand this sort of playing involves a version of material inference that relies on something which may never fully be articulable in a theory of jazz harmony. If one looks at transcriptions of jazz solos, norms of harmony are, of course, regularly transgressed. As Thelonius Monk said: ‘Wrong’s right’, but that does not imply mere license: any note can be made ‘legitimate’ if the context is right, and sometimes the rightness comes about because, in order to avoid a convention, one deliberately plays a ‘wrong’ note.²⁷

O músico e compositor Eubie Blake (BERLINER, 1994: 144) também apresenta um outro elemento dentro da formação dos músicos de jazz que resultará nessa valorização do intérprete:

You hear another guy play and say to yourself, “Man, listen to that! I wish I could play that good.” Then you hear somebody else and you say the same thing. Then comes a time when you realize that the first guy can’t do what the second guy can and the second guy can’t do what the first guy can. That makes you feel a little better when you know that. Well, then, when you come to find out you **can** do things **both** then other guys can’t do, you discover that ain’t got anything to do with who’s good and who isn’t. It’s just that everybody puts his own personal **style** to the music. Of course, if he doesn’t, then he just ain’t a musician.²⁸

²⁷ BOWIE, Andrew. *Music, Philosophy and Modernity*. New York: Cambridge University Press, 2007. p.111-112.

²⁸ Uma vez mais, os grifos do trecho são do autor, os quais foram mantidos pela sua relevância como mecanismo enfático.

Como resultado, mais do que em qualquer outro estilo, o jazz vai trazer a consagração de diversos músicos cujo trabalho autoral é inexistente ou ínfimo perto das interpretações registradas por eles, dentre os quais Chet Baker e Frank Sinatra são exemplos famosos. Além disso, com essa possibilidade de livre interpretação constante, muitos intérpretes passam a se utilizar das apresentações ao vivo para reconstruírem as canções de modo constante, tendo como base diferentes fatores, tais como a formação do grupo musical executante, o sítio de apresentação, o contexto histórico, o público presente e mesmo o momento de sua vida artística. Howard Becker (2010: 187) nota, por exemplo, como a indústria fonográfica, ao tornar comum o uso dos discos de 78 rotações, condicionou o processo de composição e de interpretação a esse formato, já que as versões passaram a ter o tempo de duração aproximado para caber no disco. Em compensação, quando as músicas eram tocadas ao vivo, o improviso dos intérpretes naturalmente as levava a versões mais longas: John Coltrane é um notável caso daqueles que se destacaram pelas performances improvisadas, com solos de mais de 20 minutos a serem frequentes em suas apresentações.

Convém dizer que a noção de improvisação que é levada a cabo pelos artistas não é um mero reproduzir de outras convenções aplicadas a um novo contexto, sob uma canção já existente, como se poderia facilmente imaginar. Carlos Calado (2007) fala a respeito de três tipos de improvisação no jazz: a tradicional, a moderna e a contemporânea. Na primeira, o respeito à melodia original da canção é notável, com uma certa ornamentação sobre ela. Na segunda, típica do *bebop* e do *cool jazz*, a sequência harmônica é mantida, mas a melodia já se encontra claramente subvertida. Finalmente, na terceira tanto melodia quanto harmonia são derrubadas em prol de uma reinvenção total, com aberturas atonais, como ocorre no *free jazz*. A essa constante quebra e reinvenção das improvisações, Berliner (1994) chama “real-time composing”: um movimento de tomada de decisão instantânea, com aplicação e alteração de materiais musicais, e de concepção de novas ideias. Assim, os improvisadores constantemente se esforçam por colocar seus pensamentos juntos de maneiras diferentes, passando por territórios já conhecidos, mas sempre em busca de novos registros, o que resulta em um claro teor autoral. E, por estarem a colocar ali as suas próprias idiossincrasias, particularidades e estilos, todos parecem ter em conta que são diferentes personalidades musicais a interagirem no mesmo espaço, não apenas mero executores de arranjos pré-concebidos, o que resulta em um inegável processo de criação coletiva e torna bastante tênue a linha que separa o compositor do intérprete.

Desse modo, vemos que o ascender do intérprete questiona, em vários casos dentro do jazz, a relação indissociável que se faz entre autoria e obra. Com isso, não só o conceito de

autor ganha nova significação como também ocorre um repensar a respeito da própria ideia de obra. Afinal, uma música que se permite reinterpretar e recriar de tal maneira traz consigo a inevitável associação com a noção de obra aberta, já apresentada nesta dissertação.

3.3. A interpretação como ato criativo

Umberto Eco (2007), ao analisar o papel do intérprete na poética da Obra Aberta, afirmou que:

Entre as recentes produções de música instrumental, podemos notar algumas composições assinaladas por uma característica comum: a peculiar autonomia executiva concedida ao intérprete, o qual não só dispõe da liberdade de interpretar as indicações do compositor conforme sua sensibilidade pessoal (como se dá no caso da música tradicional), mas também deve intervir na forma da composição, não raro estabelecendo a duração das notas ou a sucessão dos sons, num ato de improvisação criadora.²⁹

Ainda que seja uma constatação de 1962, é possível notar que a fala de Eco encontra paralelo, na contemporaneidade, em Cook (2001) e em Becker (2010). Cook explica como o modo de pensar, a respeito da música, com o qual nos habituamos, reflete, em alguma medida, o pensamento corrente de uma economia industrial cuja base é a produção de bens de consumo, tendo como foco a distribuição para o consumo das massas. Essa lógica faz com que a ideia de que os verdadeiros criadores sejam tão somente aqueles que produzem as canções (no caso, os compositores), enquanto aos intérpretes restaria apenas o papel de simples distribuidores de obras a serem consumidas pelo público. No entanto, como o autor também afirma, toda interpretação funciona como uma forma de criação, já que traz consigo elementos pessoais do intérprete em sua execução, ideia com a qual concordamos, em especial porque, dentro de várias vertentes do jazz, o papel do intérprete de facto não é apenas o de mero executante; ele possui, principalmente, função ativa e é responsável direto por dar, a um tema, uma nova versão. Howard S. Becker (2010), ao analisar o jazz, não só concorda com essas ideias, mas propõe uma leitura mais radical:

Na área do jazz, a composição é bastante menos importante do que a interpretação. Os grandes temas do repertório (blues e velhas canções populares) fornecem apenas o enquadramento da verdade canção. Quando os músicos improvisam, recorrem a esse espólio, mas poucos deles ou dos ouvintes saberá realmente quem compôs ‘Sunny Side Of The Street’ ou

²⁹ ECO, Umberto. *Obra Aberta*. São Paulo: Perspectiva, 2007. p. 37

‘Exactly Like You’. Alguns dos temas de improvisação mais conhecidos não têm pura e simplesmente qualquer autoria. Podemos afirmar que o compositor é o intérprete, e que a improvisação equivale a uma composição³⁰.

Desse modo, de acordo com Becker, para o jazz, especialmente – ainda que não exclusivamente –, falar de autor, no singular, consistiria em um equívoco. O intérprete – aquele que executa uma obra “fechada” a partir do seu entendimento – possuiria papel ativo de recetor e de (re)criador dela. Nesse sentido, seria, então, tão artista quanto o compositor, e tornar-se-ia responsável direto pela forma que o objeto artístico (no caso, a canção) se mostra enquanto resultado. Contudo, é preciso frisar que, uma vez que cada versão dialoga, com menor ou maior ênfase, com a música em sua versão primeira, não se trata de falarmos de novas obras autênticas, mas de admitirmos que uma mesma obra possui diferentes leituras, sendo, portanto, acréscimos que complementam seu sentido.

Há, portanto, uma notável diferença no reconhecimento do valor do intérprete no que diz respeito ao universo musical, e isso é evidenciado pelos três gêneros de que já falamos aqui: o da música erudita, o do rock e o do jazz. Se ainda restam dúvidas, vejamos, por exemplo, o caso de “Strange Fruit”, *standard* com letra de forte teor de protesto aos maus-tratos sofridos pelos negros nos Estados Unidos, escrita por Abel Meeropol na década de 1930. Eis aqui um exemplar famoso de como a interpretação no jazz pode sobrepor-se à autoria. Conhecida principalmente na voz de Billie Holiday, a canção teve intérpretes anteriores e posteriores à sua versão. No entanto, desde o primeiro momento em que a cantora levou a sua versão ao palco, em um clube chamado Café Society, em Nova Iorque, no ano de 1939, pensar “Strange Fruit” sem associar a ela tornou-se impossível.

Sobre esse caso, Hilton Als, crítico e escritor norte-americano, afirma:

Billie Holiday não escreveu ‘Strange Fruit’, como ela diz em suas memórias pouco confiáveis, mas de leitura agradabilíssima, ‘Lady Sings The Blues’. Mas ela a tornou sua. Holiday tinha poucas palavras que pudesse chamar de suas. E como a canção se transformou nela, e ela se transformou na canção, quem, de fato, poderia ser considerado o verdadeiro autor de ‘Strange Fruit’? Lembramos dela cantando a música, mas não nos lembramos do compositor, o Sr. Meeropol³¹.

Para além disso, o caso de Billie Holiday também serve como ilustração das diferentes versões feitas por um mesmo artista. Talvez por ter se apropriado da canção por quase 20 anos

³⁰ BECKER, Howard S. *Mundos da Arte*. Lisboa: Livros Horizontes, 2010. p. 35.

³¹ MARGOLICK, David. *Strange Fruit: Billie Holiday e a biografia de uma canção*. São Paulo: Cosac Naify, 2012. p. 18.

– a cantora manteve “Strange Fruit” em seu repertório até pouco antes da sua morte, em 1959 –, as suas interpretações variam bastante. Da voz sofrida à voz raivosa, do arranjo intimista ao arranjo sofisticado, com ela é possível sentir “Strange Fruit” de diferentes formas. Em comum nas versões, apenas o acorde final, seco, que remete ao som do corpo (negro) no momento exato em que pende na forca.

Mudança de contexto político (as diferentes fases do racismo norte-americano entre 1930 e 1950), amadurecimento musical, tipo de plateia, abuso de drogas e até mesmo o reconhecimento como cantora de renome: não são poucos os elementos que parecem decisivos para entender por que cada vez que Mrs. Holiday cantava “Strange Fruit” o público estava diante de uma experiência única. Após 1959, a canção ainda se manteve como parte do repertório canônico do jazz, mas parece ser consensual a ideia de que é impossível superar o que Billie Holiday fez em suas interpretações, seja por razões técnicas, seja por razões emocionais. A cantora norte-americana Natalie Merchant, em declaração para o livro de David Margolick que conta a história desta canção, afirmou: “A interpretação de algumas músicas deve ser deixada para quem viveu e entende o que elas querem dizer”³². Esse parece ser o caso do par Billie Holiday-“Strange Fruit”.

Por isso, defender a crença em um estatuto de artista enquanto aquele que exerce uma atividade nuclear em relação à obra de arte apresenta-se como uma postura que não dá conta do processo singular que ocorre na história dos gêneros musicais, e do qual “My Funny Valentine”, nosso objeto principal de estudo, é claro exemplar dentro do jazz. Não parece ser errado considerar que os músicos responsáveis por versões particulares de temas conhecidos são parte fundamental da afirmação destes enquanto obra em si. Não se trata, é claro, de pensar cada interpretação como uma nova obra completamente desvinculada da composição original, uma vez que a base dialogal é inegável. Mas é preciso perceber que os acréscimos – e mesmo as supressões – sofridos ao longo das recriações tornam-se parte fundamental do que aquela obra é.

Vale ressaltar que uma obra “fechada” que se permite a abertura não é, ao contrário do que possa parecer, uma contradição em termos; é uma forma de entender a música como uma arte capaz de construir diálogos profundos com os seus mais diversos interlocutores: um autor que escreve para ser modificado; um intérprete que se desafia a cada execução; um público que se regozija exatamente nas variações.

³² MARGOLICK, David. *Strange Fruit: Billie Holiday e a biografia de uma canção*. São Paulo: Cosac Naify, 2012. p. 123.

3.4. A dinâmica das *jam sessions*

A ideia de um grupo de músicos que se reúnem no palco para tocar a partir de *standards*, alterando-os em diversos momentos por meio de solos autorais, os quais costumam ser feitos por meio de improvisação, é a noção popularmente difundida de uma *jam session*. A base, como já vimos, é a harmonia originalmente oferecida pela canção, notadamente um exemplar do repertório canônico – um *standard*. Porém, há um fator notável de imprevisibilidade que é visto como um recurso valorativo à execução, o que só é possível de ser construído por meio do domínio dos temas consagrados e do talento individual do músico.

A entrevista do guitarrista de jazz John Abercrombie ao jornalista e ator Batt Johnson, publicada no livro *What is This Thing Called Jazz?* (2001), ajuda a compreender mais sobre essa relação de composição por meio da improvisação a partir de canções já existentes. À pergunta sobre como saber se um intérprete está a improvisar ou se está a tocar algo escrito previamente, ele responde:

I've heard of players over the years who wrote out their solos. And it has always been a practice of jazz musicians who study the music a lot and study improvisation. Coltrane used to write a lot of things out. He wouldn't read them necessarily when he played, he'd improvise, but he would work things out like any other musician. He practiced them on his horn, and he'd write them down. But for the most part, I don't hear a lot of music that's written that I would mistake for improvisation. Usually, improvisation is where the written music ends and the soloist is interpreting the tune. He's interpreting, using the melody, the harmony, and the rhythm. All those three aspects of music to improvise. So if you play a tune like 'Autumn Leaves' or 'All Blues', once the melody has been started, then the improvisation begins. That's the traditional approach to jazz. I can't think of another way to put it.³³

Em especial, interessa-nos aqui a última ideia enunciada por Abercrombie, a de que a abordagem tradicional do jazz envolve o improvisado a partir de um tema consagrado – tanto “Autumn Leaves” quanto “All Blues” fazem parte das canções classificadas como *standards*, tal como se observa na listagem feita por Gioia (2012). Isso significa, então, que passaram a ser objeto de recriação por variados músicos tanto em estúdio quanto ao vivo, e é importante perceber como desse processo resultaram e seguem a resultar obras genuinamente autênticas, ainda que de origem derivativa.

Para entender essa proposta, é preciso levar em conta o que Eric Hobsbawm (1996) afirma sobre o processo de composição do jazz – não aquela que resulta na criação da música

³³ JOHNSON, Batt. *What is This Thing Called Jazz?* Writer's Showcase, 2001. p.69-70

em sua versão original, mas a do seu revisitar de modo autoral. Para ele, a origem está na performance, principalmente por considerar que há um fator acidental na maneira como os temas costumam ser compostos. São estas, de acordo com o autor, as possibilidades mais comuns:

Uma composição “nova” pode surgir de três maneiras: tocando-se um tema diferente, juntando-se um grupo de músicos diferentes – desde que eles se conheçam o suficiente para cooperar sem atritos – e tocando-se o mesmo tema com os mesmos músicos uma outra vez, quando um ou mais deles tiver outras ideias. O resultado é uma massa de “composições” variadas, da mesma amplitude e no mesmo idioma.³⁴

A primeira possibilidade trata do processo mais consagrado e conhecido de composição, que recai sobre a invenção a partir do zero, e o qual, particularmente, não nos interessa para esta discussão, exatamente por afirmar a figura do compositor solitário e individualizado. A segunda e a terceira, no entanto, merecem a nossa atenção.

O tema “All Blues”, mencionado anteriormente, é um caso que cabe ser analisado a partir da segunda proposta de Hobsbawm. A composição é atribuída a Miles Davis, e encontra seu primeiro registo no álbum *Kind of Blue*, de 1959. Porém, é preciso notar que quando Miles Davis e seu sexteto adentraram o estúdio 30th Street, da Columbia Records, para a primeira das duas sessões que dariam origem ao disco mais vendido da história do jazz, não tinham nada além de um entrosamento de espetáculos feitos em pequenas temporadas no início do mesmo ano. As cinco músicas que resultaram das duas sessões de gravação não passavam de rascunhos soltos e de uma suposta lembrança de uma delas (“So What”, que abre o álbum) ter sido parcialmente tocada em dois ou três espetáculos esporádicos. A ideia, então, era fazer surgir algo a partir dali, daquele encontro, registado de forma livre e original. Assim, com uma banda formada por nomes que se tornariam ícones do gênero como John Coltrane, Bill Evans, Cannonball Adderley, Jimmy Cobb e Paul Chambers, o trompetista criou um disco que é a síntese da essência do jazz: livre, intuitivo, espontâneo. E “All Blues”, quarta faixa do álbum, tornou-se o seu tema mais conhecido. Nesse sentido, portanto, é exemplo notável da proposta de Hobsbawm já em sua própria origem.

Porém, vale lembrar que a mesma “All Blues”, como já mencionado, também faz parte dos *standards* do jazz. E não escapa, por isso, à sua revisitação em performances ao vivo e em estúdio. Apesar disso, são raras as versões que não a reverenciam em seu arranjo original, replicando a sessão rítmica e o tema. Mas há exceções notáveis, duas delas feitas pelo próprio

³⁴ HOBBSWAM, Eric. J. *A História Social do Jazz*. Editora Paz e Terra, 1996. p.152

Miles. A primeira é uma performance ao vivo de 1964, registrada em álbum de nome *My Funny Valentine: Miles Davis in Concert*. Contando com um quinteto formado apenas por músicos que não participaram da gravação original, apresenta improvisos marcantes de piano e de contrabaixo. A segunda, encontrada no álbum *Miles from India*, traz o tema tocado em um compasso misto de 5/4 (a versão original é em compasso composto de divisão binária – 6/8), com a presença de instrumentos pouco usuais para o estilo, como uma cítara. Em ambas, o tema do trompete de Miles é o elemento-chave para o reconhecimento da canção, mas não há dúvidas de que estamos diante de um caso em que tanto a segunda quanto a terceira propostas de composição de Hobsbawm podem ser notadas – afinal, há músicos novos a tocarem um tema conhecido, mas também, para além de Miles, há dois outros músicos em comum nesses registros: o baterista do sexteto original, Jimmy Cobb, está presente na versão de *Miles from India*, e o baixista da versão ao vivo de 1964, Ron Carter. E, como não poderia deixar de ser, é fácil notar como ambos implementam suas ideias e se colocam de forma diferente em cada uma das referidas execuções.

Esse mesmo processo que ocorre com Miles Davis e os músicos que o acompanharam ao longo dos anos pode ser observado nos demais grupos que se aventuram no terreno das *jam sessions*. Como parte de uma proposta consolidada do gênero, os músicos de jazz tratam os *standards* como um terreno fértil a ser explorado, e não como uma obra a ser reproduzida à perfeição em seus mais mínimos detalhes. Burton W. Peretti (1994) observa que esse processo já se dava de maneira clara ao analisar o cenário encontrado ao longo das décadas de 1920 e 1930: “*the improvising jazz musician used the notes from the melody’s chord progression, varying rhythmic details and passing tones, to produce harmonizing variations on the original theme.*”³⁵ Essa prática, portanto, acentuou-se ao longo da história do jazz à medida que o repertório canônico foi se constituindo, uma vez que mais e mais temas tornaram-se de comum conhecimento aos músicos, e, com isso, a mistura de disciplina, técnica e um senso de transcendência do que é sistemático, estruturado, passou a nortear as performances.

É nesse sentido que um repensar da noção de compositor se mostra fundamental. Afinal, o processo de construção jazzístico advém exatamente da criação de temas baseados nas formas e progressões harmônicas dos *standards*, e isso não pode ser ignorado. A ideia de que o compositor é, essencialmente, aquele que escreveu o tema original não é capaz de contemplar nem a dinâmica improvisatória das *jam sessions*, com seus resultados únicos, nem a abordagem inventiva e individual dos músicos em relação a canções já existentes. Gunther (1986) é claro

³⁵ PERETTI, Burton W. *The Creation of Jazz: music, race and culture in urban America*. University of Illinois Press, 1994. p.113

em relação a essa fusão entre a figura do compositor e a do intérprete ao afirmar que “*in jazz, the dividing line between composer and performer is a fine one, subject to considerable overlapping in the sense that all jazz players can be considered composers since they are in effect composing extempore.*”³⁶ Isso nos leva a crer que o jazz, à sua maneira, não é uma música a ser reverenciada em um museu, ou sala de concerto, ou em qualquer “santuário da alta cultura”, em sua forma definitiva, mas a ser usada, desconstruída e recriada ao longo dos tempos, produzindo resultados igualmente relevantes e valiosos.

Seria possível pensar, então, que o revisitar dos temas *standards*, seja pelos seus autores originais, seja pelo processo ocorrido nas *jam sessions*, é o responsável por promover a abertura de uma obra fechada? Hobsbawm (1996) sugere que sim:

Não se trata, porém, de obras acabadas, mesmo que já estejam “compostas” ou “arranjadas”. Um Louis Armstrong pode dizer para si mesmo, ouvindo um play-back de West End Blues de 1928: 'É uma boa versão, vou repeti-la sempre que eu tiver de tocar essa música daqui para a frente, com uma duração de três minutos', e Duke Ellington ou John Lewis poderão dizer a respeito de uma gravação: 'É quase assim que deve ser'. Mas se pudermos ouvir todos os West End Blues, Across the Track ou Django já tocados, mesmo por Armstrong, pela banda de Ellington e pelo Modern Jazz Quartet, ouviremos uma série de recriações e modificações, um fluxo tão grande quanto a vida.³⁷

De facto, a abordagem que os músicos dão aos temas a serem interpretados, modificando elementos básicos da estrutura da composição, como andamento, duração, ritmo, melodia e, em alguns casos, até mesmo sequência harmónica é única se comparada aos demais géneros musicais. E sugere, portanto, uma postura de constante abertura da obra. Ainda que se possa considerar que o compositor original, ao escrever um tema, pretendesse criar uma forma consolidada, também é verdade que ele reconhece, como parte do jogo conceitual existente no jazz, que ela não será tratada dessa maneira por muitos daqueles que a executarem – ou mesmo pelos próprios autores, como vimos no caso de Miles Davis e “All Blues”. É por isso que a partitura, para o jazz, acaba por ter menos valor do que a peça fundamental para a história do género: as gravações. É só por meio delas que se consegue captar a essência única de cada execução – tanto naquelas feitas ao vivo, como parte da improvisação inerente às apresentações, quanto nos muitos registos gravados diretamente em estúdio. São interpretações que não irão se repetir exatamente porque não se espera que elas se repitam.

³⁶ SCHULLER, Gunther. *Early Jazz: its roots and musical development*. New York: Oxford University Press. 1986. p.134

³⁷ HOBBSAWM, Eric J. *A História Social do Jazz*. São Paulo: Editora Paz e Terra, 1996. p.149

É preciso cautela, no entanto, para não se creditar ao jazz, por conta da improvisação, o estatuto de um género superior ou mesmo mais criativo do que os demais, sob o risco de ignorarmos como esse processo de improvisação também pode ser observado nos demais estilos. Nicholas Cook (2018) aponta para a tendência a cairmos nesse senso comum:

There is a tendency— especially on the part of those who are not professionally involved with music— to see the real- time improvisation of jazz as the epitome of creative freedom, and to contrast it with the compliant bureaucracy of notated music. (...) The point, of course, is not to argue that improvisation is more creative than composition or vice versa— I would prefer to argue that all musical decision- making involves improvisation, only on different timescales— but rather to recognize the multiplicity of creative practices, what Burnard calls different creativities.³⁸

Importa-nos, então, destacar o facto de que o convite à improvisação nas performances, em especial quando da ocorrência das *jam sessions*, é bastante frequente, o que resulta em uma resignificação constante das obras apresentadas, e essa proposta mantém-se também presente quando falamos das regravações ou de apresentações de temas consagrados por nomes representativos do jazz, como veremos no capítulo a seguir.

³⁸ COOK, Nicholas. *Music as Creative Practice*. New York: Oxford University Press, 2018. p.37-38.

4. A AUTORIA REPENSADA

4.1. “My Funny Valentine” e as suas variadas faces

Como vimos discutindo até o presente momento, a simples existência de diferentes versões para uma canção não estabelece, como regra, o alargamento da noção de autoria. A proposta desta tese de se atribuir valor autoral aos intérpretes no caso de “My Funny Valentine” – usada como exemplo de prática comum aos temas pertencentes ao repertório canónico do jazz – baseia-se, principalmente, na força interpretativa encontrada nas regravações feitas por músicos do género ao longo de suas carreiras. Para compreendermos melhor essa tese, analisaremos a seguir alguns exemplares recorrentes nas listas de grandes versões, tais como as feitas por Ted Gioia (2012), pelo jornalista José Carlos Fernandes para a revista eletrónica Time Out Lisboa³⁹ e pela página web Café Songbook⁴⁰, da canção primeiramente escrita por Rodgers e Hart. Em seguida, tentaremos perceber as consequências dessa prática de reconstrução de canções para além do contexto dos espetáculos musicais da Broadway e dos filmes musicais da indústria de Hollywood das décadas de 1920 a 1950, como parte do alargamento de uma proposta hoje solidificada pelo jazz.

- **Caso 1:**

Intérprete: *Gerry Mulligan Quartet*

Músicos: *Gerry Mulligan (saxofone barítono), Chet Baker (trompete), Carson Smith (contrabaixo) e Chico Hamilton (bateria).*

Ano de gravação: 1952

³⁹ Disponível em <https://www.timeout.pt/lisboa/pt/musica/10-versoes-classicas-de-my-funny-valentine>. Acesso em 8 de agosto de 2018.

⁴⁰ Disponível em http://greatamericansongbook.net/pages/songs/m/my_funny_valentine_p.html. Acesso em 8 de agosto de 2018.

Album: *Gerry Mulligan Quartet*

Observação: *versão instrumental, com arranjo de Gerry Mulligan e Carson Smith*

Link para audição: <https://www.youtube.com/watch?v=ktHrkW4NzhY>

A primeira gravação feita no jazz é esta, do quarteto de Gerry Mulligan, ainda que a canção, provavelmente, tenha sido executada alguma vez antes em performances ao vivo. Em versão de aproximadamente 3 minutos, os músicos recriam a canção original de Hart e Rodgers em arranjo em que se destaca o teor mais intimista da interpretação.

De início, percebe-se uma alteração significativa: a longa estrofe inicial da letra é suprimida por completo, e a música começa já a partir da menção ao verso “*You’re my funny valentine*” (segunda estrofe). Assim, nos primeiros trinta segundos, ouve-se o trompete de Chet Baker a enunciar os versos e o contrabaixo de Carson Smith a marcar o andamento e a harmonia, com notas espaçadas, em oitavas, e pequenos movimentos de *walking bass* – esse último recurso, em especial, usado para indicar o verso final do primeiro movimento. Já aqui é possível observar a leitura mais pessoal que Baker irá imprimir à canção, o que culminará na associação quase inevitável dela ao trompetista nos anos subsequentes. Os primeiros compassos trazem Baker a executar a melodia sem grandes alterações em sua sequência original de notas, o que torna possível reconhecer facilmente os versos “*You’re my funny valentine / Sweet comic valentine*”⁴¹. Porém, torna-se logo evidente a opção do quarteto por uma versão com andamento reduzido, que remete às interpretações mais típicas do *cool jazz*⁴². É o terceiro verso, “*You make me smile with my heart*”, que assinala a significativa mudança melódica. Se dividido em dois, é possível notar o trompete a fazer a sequência básica de “*You make me smile*” em sua primeira parte, mas, em seguida, tocar um movimento descendente, com notas prolongadas, no que seria o trecho “*with my heart*”. É uma mudança significativa, se comparada à versão original, uma vez que deposita no verso uma carga dramática que difere do sentimento de júbilo da interpretação presente em *Babes in Arms*.

⁴¹ Na verdade, é possível notar que a expressão “*You’re*” é também omitida melodicamente, como resultado da mencionada supressão da primeira estrofe. Isso porque ela funciona, na melodia original, como uma frase de passagem da primeira para a segunda parte da canção, o que parece perder o sentido nas versões que optam por começar a partir da segunda estrofe.

⁴² O *cool jazz* é um estilo que data do final da década de 1940, com origem em Nova Iorque, EUA. Chet Baker e Miles Davis estão entre seus grandes nomes. Caracteriza-se por ser, na maioria das vezes, uma música mais lenta e mais melancólica, na qual se sobrassem a maior extensão, os espaços (silêncios) e a menor presença de notas a serem tocadas, se comparado com outras vertentes do jazz.

O movimento posterior, a partir da segunda metade do primeiro minuto, marca o acréscimo do saxofone barítono de Gerry Mulligan e da bateria de Chico Hamilton. Mulligan preenche o fundo da canção com notas longas, em que se sobressaem as tónicas da harmonia, enquanto o contrabaixo de Carson Smith passa a executar seguidas frases de *walking bass*. Hamilton utiliza um subtil rufar de caixa para conduzir o andamento. E Baker desprende-se da melodia original a cada verso, com pequenos improvisos de seu trompete. Mas é a chegada do refrão que marca mais claramente a interpretação pessoal do trompetista. Ao invés de apenas repetir a melodia dos versos “*Is your figure less than Greek? / Is your mouth a little weak? / When you open it to speak, are you smart?*”, ele introduz um solo em que se nota a influência das frases originais, mas, especialmente, sobressai-se seu improviso. Assim, ouve-se Baker a fazer ataques espaçados com seu trompete, destacando-se, inicialmente, notas mais curtas e fortes, para, em seguida, introduzir fraseados contínuos, marcados por notas mais longas e menos fortes, com alguns tremulares de som, em estilo que irá caracterizá-lo de aí em diante em sua carreira. O solo-refrão traz, ao final de sua primeira parte, um novo movimento de subida, cuja nota de saída é a tónica da segunda parte do refrão, os versos “*But, don't change a hair for me. / Not if you care for me. / Stay little valentine, stay! / Each day is Valentine's Day.*” Aqui nota-se o cuidado de Baker ao remeter, uma vez mais, a algum elemento da melodia original, de modo a trazer ao ouvinte a sensação de conforto do reconhecimento da canção, enunciando os versos com clareza até chegar ao penúltimo, quando aproveita a melodia de *Stay little valentine, stay!* para não só improvisar no que seria a duração da frase, mas também inserir um movimento a mais, em diálogo com o saxofone de Mulligan. O verso final, “*Each day is Valentine's Day*”, soa, finalmente, irreconhecível, em um fraseado de poucas notas, que sugere o encerramento desta parte.

No entanto, uma nova execução do refrão, em clara mudança da estrutura original da canção, ocorre. Agora o instrumento solo é o saxofone de Mulligan, que, tal qual ocorrera antes com o trompete de Baker, utiliza-se da melodia original apenas como elemento-base para tecer fraseados interpretativos e, por isso, pessoais. Essa dinâmica, aliás, remete a uma configuração bastante recorrente das *jam sessions*, em que os momentos de solo alternam-se durante a execução de partes consolidadas de um standard. Por volta do minuto 2:30 nota-se, então, um movimento singular: ambos, Baker e Mulligan, executam melodias-solo diferentes e simultâneas, sendo que nenhuma delas segue a partitura original da canção, em abertura sonora que irá prolongar-se pelos cerca de trinta segundos finais, a culminar com o encerramento da canção em uma nota grave, sombria, bem diferente daquilo que se ouve na versão apresentada em *Babes in Arms*. Não há dúvidas aqui de que a ausência de uma voz a entoar a letra da canção

é o elemento-chave para tamanho improvisado, e é possível pensar que é mesmo por causa da leitura instrumental que a canção tem sacrificada a sua estrofe original, tal qual referimos ao início deste caso 2. Extrair os versos de cunho mais notadamente feminino da canção parece natural, ao mesmo tempo que a ausência da letra elimina a ambiguidade já anteriormente citada do nome Valentine, que aqui vem-se a tornar apenas a tradução em inglês para o vocábulo “namorada”. São opções que, sem dúvidas, trazem a essa “My Funny Valentine” um outro sentido – e, por isso, parece-nos adequado dizer que tanto Baker quanto Mulligan devem ser vistos não como mero intérpretes, mas como também autores desta canção.

- **Caso 2:**

Intérprete: *Frank Sinatra*

Músicos: *Hollywood String Quartet*

Ano de gravação: *1953*

Álbum: *Song For Young Lovers*

Observação: *versão vocal, com arranjo de George Siravo e condução de Nelson Riddle*

Link para audição: <https://www.youtube.com/watch?v=JOSH9H82Jc0>

A segunda versão apresentada dentro do universo do jazz é, também, uma das mais celebradas, uma vez que, ao ser a faixa de abertura do disco de estreia de Frank Sinatra, lançado em 1954, logo se converteu no cartão de visitas do jovem cantor. Nela, diferente do que fizeram Gerry Mulligan e Chet Baker, Sinatra faz um registo instrumental que encontra intersecções mais evidentes com o arranjo original de Rodgers e Hart ao longo de seus 2:32 minutos de duração. No entanto, é na melodia vocal que a canção ganhará sua identidade, graças a um consenso entre Siravo e Riddle de que o arranjo deveria ser bom, mas minimalista, sem jamais ofuscar o cantor – aspecto que se evidencia até mesmo na mistura da gravação, com a voz em nível de volume de bastante destaque.

Como resultado, tem-se uma versão de “My Funny Valentine” que aposta na forte carga emocional da interpretação de Sinatra para encontrar sua unicidade. São apenas duas notas dadas pelas cordas, com duração de não mais do que três segundos, que promovem a abertura para a entrada da voz. Em registo masculino, uma vez mais a primeira estrofe é abandonada, com a canção a se iniciar em “*My funny valentine / Sweet comic valentine*” – opção que exclui também o pronome e o verbo (*You’re*) originais deste verso. Em termos semânticos, essa escolha parece dar força ao tom declamatório do sentimento, posto que retira a interlocução mais direta do pronome de tratamento. Em termos melódicos, porém, o que parece é que se

trata de uma escolha por começar na nota mais “forte” do verso, já que, no arranjo original, a contração “*You’re*” é cantada em registo baixo, como marcação de passagem da primeira para a segunda estrofe.

O movimento de duas notas interligadas presente no primeiro verso repete-se também no início do segundo e na entrada para o terceiro, em progressão de *Sol-Fá#*, depois, *Lá#-Fá#* e, finalmente, *Si-Fá#*, o que dá aos primeiros 14 segundos uma ambiência mais subtil. Em seguida, a passagem para o novo movimento é cuidadosamente construída, com indubitável valor metalinguístico: a pronúncia da palavra “*smile*”, do terceiro verso, é a senha para que a orquestra se manifeste, com o contrabaixo a marcar a cadência da canção e a flauta a executar uma melodia que remete diretamente a um cantar de pássaros, em simbolismo que se associa com facilidade à suposta alegria que estaria enunciada no verso em questão, “*You make me smile with my heart*”. O andamento imprimido pelo arranjo de Siravo e de Riddle a partir desse momento é levado por Frank Sinatra com uma melodia, em geral, de palavras entoadas de forma mais curta, ainda que se possa notar o prolongamento das sílabas mais marcantes de cada verso da terceira estrofe, notadamente em “*laughable*”, “*un-photographable*” e “*favorite*”. Esse jeito de cantar, aliás, tornar-se-á característico de Sinatra, sendo também observado em suas famosas interpretações das canções “*My Way*” e “*Fly Me To The Moon*”, por exemplo.

Com a aparição do refrão, por volta de 0:44, essa interpretação vocal consolidar-se-á. Ao contrário do jeito mais intenso, quase dramático, de Judy Blazer, já examinado neste capítulo, Sinatra surge com uma estrofe cantada em dinâmica que demarca o jogo de pergunta-resposta presente na letra, fazendo com que os versos 1 e 2 dividam-se em duas partes, com a primeira mais empostada e a segunda mais relaxada, ambos divididos internamente por uma pequena pausa. O verso 3 segue essa mesma cadência, mas vemos a sua segunda metade (*Are you smart?*) a trazer um maior prolongamento melódico, em movimento semelhante ao que também é feito tanto por Judy Blazer quanto pelo quarteto de Gerry Mulligan – o que, sem dúvidas, gera conforto ao ouvinte em sua construção de familiaridade com a canção. Mas é nos versos 1 e 2 da estrofe seguinte do refrão que um jeito levemente descontraído, quase desinteressado, fica mais evidente, em demarcação nítida da personalidade que Sinatra imprime à letra da canção. Surpreende, portanto, quando o cantor, de súbito, retoma a carga emocional no verso 3, o que dá à súplica do pedido de permanência (*Stay little valentine, stay!*) uma potência singular, com sua nota final sustentada em longa duração, ao que se segue uma nova quebra com o verso 4, cuja forma de ser cantado soa como uma constatação quase óbvia de seu significado contextual (*Each day is Valentine’s day*) na voz de um Sinatra mais sedutor do que propriamente romântico.

Há, então, um breve interlúdio das cordas, às voltas do minuto 1:23, que parece remeter a uma valsa, no qual é possível criar, com facilidade, a imagem de um bailar entre o declamante e sua amada antes que o refrão retorne, com uma intensidade de execução crescente durante a primeira estrofe, cantada por Sinatra de forma semelhante à vez anterior. Contudo, a segunda estrofe trará significativa mudança. É precisamente aqui, aliás, que a marca autoral do cantor se faz mais clara: em vez de buscar um movimento ascendente da melodia de “*But don’t change your hair for me*”, Sinatra intensifica as duas primeiras palavras do verso, com uma rápida suspensão sonora antes de seguir com o verso, e o finaliza em movimento descendente, construindo, assim, a sensação oposta da melodia original. Ao verso “*Not if you care for me*”, cantado com o mesmo descompromisso do primeiro refrão, segue-se a estratégia da intensificação emocional do pedido da permanência da amada (*Stay little valentine, stay!*), com a última nota da melodia a se prolongar até o início do próximo verso, na palavra *each*, com o qual Sinatra encerra a canção. Mais uma vez, a fuga à melodia original é evidente, em momento de forte interpretação original do cantor, com as palavras entoadas separadamente, com especial ênfase em “*valentine’s*” e “*day*”, cujo prolongar encerra a sua participação. Volta, então, a soar a orquestra, em uma sonoridade lúdica que traz uma atmosfera mais alegre ao final da canção – exatamente o oposto do que se observa, por exemplo, na versão de Mulligan e Baker. Não há dúvidas de que o trabalho de Siravo e Riddle no arranjo e na condução da música, bem como o de Sinatra na interpretação da melodia, são elementos distintivos desta “My Funny Valentine”, e corrobora a ideia de serem essas algumas características que justificam atribuir o valor de autor também a esses três músicos.

- **Caso 3:**

Intérprete: *Chet Baker*

Músicos: *Russ Freeman (piano), Carson Smith (contrabaixo) e Bob Neel (bateria)*

Ano de gravação: *1954*

Álbum: *Chet Baker Sings*

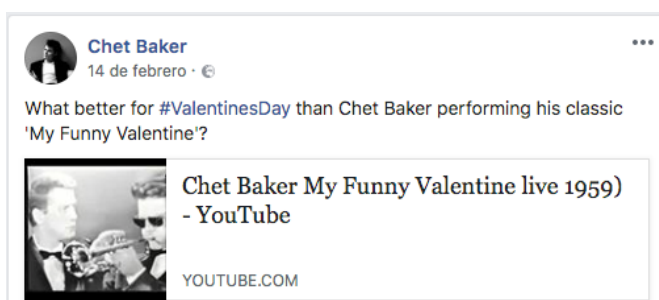
Observação: *versão vocal do primeiro álbum solo de Chet Baker como cantor*

Link para audição: <https://www.youtube.com/watch?v=jvXywhJpOKs>

Apesar de ter sido o primeiro registo em jazz e de se mostrar bastante particular, a versão de Chet Baker e Gerry Mulligan contida no caso 2 não é a mais famosa do género. Tampouco cabe à de Sinatra, talvez o crooner comumente mais incensado de todos, esse posto. O status é, na verdade, concedido à versão concebida por Baker quando já havia deixado de fazer parte do

quarteto de Mulligan. E, apesar de seu jeito intimista e pessoal de tocar trompete ser, a essa altura, a sua marca registrada, será ao cantar a letra de “My Funny Valentine” que Baker irá por fim consagrar-se como o intérprete mais associado a ela. Não será isso apenas por uma questão de querer reconhecê-lo como o responsável pela melhor versão da canção – até por ser esse um juízo bastante subjetivo, como sabemos –, mas pela forma como ela será parte indispensável de seu repertório, em situação muito parecida com a que antes relatamos acerca de Billie Holiday e “Strange Fruit”. Por isso, será objeto de estudo aqui tanto por se tratar de uma interpretação de uma canção nunca registrada por seus autores originais quanto por ela ser objeto de diferentes interpretações de um mesmo músico, com diferenças significativas devido a fatores intra e extramusicais.

Cabe notar que a relação de Chet Baker com “My Funny Valentine” é notadamente tão forte que é possível ver além das evidências óbvias dos seus diversos registros da canção. No filme estado-unidense *The Talented Mr. Ripley*, de 1999, por exemplo, o personagem vivido pelo ator Matt Damon homenageia a interpretação de Baker ao tentar reproduzir o seu jeito quase sussurrado, sutil, de cantá-la. E mesmo na própria página responsável por gerenciar os conteúdos *in memoriam* do artista presente na rede social Facebook há uma referência, em uma publicação do presente ano de 2018, em clara armadilha textual, que se lê “O que é melhor para o dia dos namorados do que Chet Baker a performar a **sua** clássica ‘My Funny Valentine’?” – e aqui não há como ignorarmos o uso do pronome possessivo, que remete a uma autoria, e, em simultâneo, a ausência de qualquer outra palavra que pudesse indicar tratar-se ser apenas uma de muitas versões da citada canção:



O biógrafo de Baker, James Gavin, também aponta para essa relação pessoal e intensa em seu livro:

A canção fascinava Baker. Captava tudo o que ele aspirava como músico, com sua sofisticada investigação de um belo tema e suas frases graciosamente ligadas, perfazendo um enunciado melódico que não desperdiçava uma nota.

“Valentine” tornou-se sua canção favorita; raramente fazia um espetáculo sem ela ou deixaria de encontrar algo novo em seus 35 compassos.⁴³

Tratemos, então, desta gravação, já que é o seu primeiro registo enquanto protagonista e também considerado a versão “definitiva” da canção⁴⁴. Com uma formação que contém apenas contrabaixo, piano e bateria, Baker decide abandonar o trompete e colocar sua voz como o elemento condutor principal, em decisão que foi recebida com bastante controvérsia, principalmente por caminhar no sentido oposto de outros grandes nomes do género, que traziam uma potência vocal inquestionável, como Frank Sinatra e Louis Armstrong. A voz de Baker, principalmente nos anos de 1950, era ainda tímida, delicada, o que se refletiu na interpretação “correta”, sem muitas ousadias melódicas ou harmónicas, que ele fez de “My Funny Valentine”. E, apesar das duras críticas sofridas pelo seu jeito “não-cantor” de cantar – notadamente de músicos e críticos especializados – a verdade é que o mito em torno da sua figura se formou a partir do imaginário romantizado que unia as belas feições do jovem e a voz singela emprestada à letra da canção. Como Gavin (2002) também aponta, (...) “a mística de Baker – uma sensação de que ser ‘cool’ era uma tampa num recipiente de emoções explosivas – tinha suas raízes naquela interpretação”.

A “Valentine” de Baker tem apenas 2:19. No que tange à sua execução, de início, é preciso notar que, uma vez mais, a opção pela supressão dos versos iniciais da canção foi feita, o que corrobora a ideia de uma espécie de inadequação da primeira estrofe a uma interpretação masculina. A canção começa, portanto, com uma nota *Dó* dada pelo contrabaixo, sustentada por segundos como tónica para que Baker entre com os versos “*My funny valentine / Sweet comic valentine*”, acompanhados em notas alternadas em oitavas pelo mesmo instrumento até à entrada do piano no terceiro verso, primeiro em um subtil acorde, depois com fraseados espaçados. A bateria mantém-se discreta ao fundo, com a presença de caixa e eventuais pratos, enquanto o contrabaixo segue o seu ritmo inicial. Baker conduz a melodia com a sua voz em registo médio, sem sobressaltos nas notas. Prolonga as sílabas finais das palavras em “*Your looks are laughable*” e “*un-photographable*” e sustenta a primeira sílaba de “*favorite*” e o vocábulo “*art*” em “*Yet, you're my favorite work of art*”, muito próximo daquilo que se ouve na versão de Judy Blazer para *Babes In Arms*. No entanto, há algo que chama a atenção em sua interpretação. O seu jeito de cantar, de fato, dá-nos a impressão de estarmos a ouvir um

⁴³ GAVIN, James. *No Fundo de um Sonho: a Longa Noite de Chet Baker*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. p. 76.

⁴⁴ É evidente que não concordamos com o uso do termo “definitiva” por se tratar de um fechamento da obra, mas a presença dele foi recorrente nas críticas encontradas a esta versão da música, justificando, portanto, o seu uso neste contexto – porém, devidamente sinalizada com as aspas.

declamante apaixonado, sincero e, claro, sedutor. Não se sabe, porém, se isso se deve ao tom frágil de sua voz ou mesmo a uma sensibilidade extrema, em identificação total com as palavras enunciadas na canção⁴⁵ – assunto ao qual retornaremos mais adiante.

Quando o refrão aparece, aos 0:53, modifica levemente a dinâmica intimista que acompanhou as primeiras estrofes, com o contrabaixo a tensionar a harmonia com notas repetidas e contínuas, enquanto o piano responde à voz de Baker com seus fraseados melódicos. A sutileza do arranjo revela-se na primeira metade do terceiro de seus versos, “*When you open it to speak*”, quando os instrumentos acompanham com pausas a melodia vocal, o que ajuda a realçar as palavras entoadas, ao que se segue o questionamento “*Are you smart?*”, com Baker a sustentar a nota na última palavra sem atribuir a ela diferente intensidade, como acontece nas versões de Judy Blazer e de Frank Sinatra, enquanto o piano encerra o primeiro movimento. Tem-se, então, a segunda parte, enunciada em registo grave, com os versos “*But don’t change your hair for me*” e “*Not if you care for me*” cantados com vibrato durante as sílabas prolongadas – modo de cantar que logo irá se tornar uma espécie de identidade do trompetista-cantor. Contrabaixo e piano voltam à dinâmica cadenciada do início da canção, modificando-se apenas quando Baker anuncia o movimento final do refrão, em “*Stay, little valentine, stay!*”, com pausas a partir da metade do verso que parecem querer enaltecer o pedido pela permanência da amada, que parece não mais soar como súplica, mas como um pedido carinhoso – impressão confirmada pelo último verso, “*Each day is valentine’s day*”, cantado com semelhante intensidade. As notas finais de contrabaixo e piano, acrescidas de leves ataques dos pratos, fecham a canção com a sensação de conforto pelo encerramento de uma intensa declaração amorosa.

O crítico Trevor Maclaren, ao falar sobre a peculiar expressão vocal de Baker, apresenta uma provável explicação técnica para essa opção: “*His vision was more akin to vocalists like Nina Simone who were musicians first and foremost. This one minor difference turned him in a completely different direction from the rest.*”⁴⁶ Ao mesmo tempo, os músicos que acompanharam Baker na gravação, como o pianista Russ Freeman, responsável pela seleção do repertório, e o contrabaixista Carson Smith, atribuem essa característica a uma falta de qualidade do músico enquanto cantor. No entanto, no que concerne a este trabalho, o que importa é como tamanha particularidade resulta em uma pessoalidade e uma singularidade de

⁴⁵ GAVIN (2002: 107) traz uma declaração da cantora de jazz e ex-namorada de Chet, Ruth Young, que contempla a primeira versão: “Aquelas canções não tinham nenhum sentido para ele, na verdade. Podia muito bem estar cantando jingles. Ele vinha de um universo musical e as palavras eram meras notas para ele.”

⁴⁶ MACLAREN, Trevor. *All About Jazz*, 8 de maio de 2003. Disponível em <https://www.allaboutjazz.com/chet-baker-my-funny-valentine-chet-baker-by-trevor-maclaren.php?width=1920>. Acesso em 2 de agosto de 2018.

interpretação notáveis, com uma voz que remete, em sua essência, à maneira de Baker – também única – de tocar o seu trompete.

Por isso, é interessante notar como esta versão vocal de Baker leva-nos a um desassociar da letra de seu contexto original: sai de cena a mulher apaixonada, que tenta convencer o homem amado a ficar com ela, e entra o jovem romântico, que se declara à sua musa para conquista-la em definitivo. Para além disso, é a primeira vez que se tem uma versão de “My Funny Valentine” em que a narrativa é contada em sentido único, sem repetição de partes, o que auxilia na sensação de uma espécie de “carta de amor cantada”. Como, então, olhar para esta versão e não admitir a singularidade de sua experiência? Como tirar dela o seu valor autoral, uma vez que ela ressignifica a canção original em tantos níveis? Trata-se, sem dúvidas, de mais um dos casos fundamentais para entendermos o quão desligada seu autor/compositor uma canção pode se tornar a partir do seu intérprete, visto que confirma a sua relevância atemporal enquanto registo que a versão foi capaz de alcançar.

- **Caso 4:**

Intérprete: *Ella Fitzgerald*

Músicos: *orquestra de estúdio*⁴⁷

Ano de gravação: *1956*

Álbum: *Ella Fitzgerald Sings the Rodgers and Hart Song Book*

Observação: *versão vocal, com arranjo e condução de Buddy Bregman*

Link para audição: <https://www.youtube.com/watch?v=KqjKOalcI10>

É provável que nenhuma outra versão com voz feminina seja tão conhecida e celebrada, dentro do universo do jazz, quanto a de Ella Fitzgerald. E não há dúvidas de que existem razões suficientes para isso, a começar pela inquestionável qualidade vocal emprestada à canção nesta versão, que está presente em um dos oito *songbooks* dedicados a grandes compositores gravados pela cantora entre os anos de 1956 e 1964, na famosa editora Verve. Já com uma carreira bastante relevante no género a essa altura, Fitzgerald regista a sua “My Funny Valentine” com uma interpretação poderosa e, ao mesmo tempo, emocionante, com 3:51 de duração. Sobre isso, Will Friedwald, em seu livro *Stardust Melodies*, afirma que, se a canção

⁴⁷ A lista completa dos músicos da referida orquestra encontra-se disponível em <https://www.allmusic.com/album/sings-the-rodgers-and-hart-song-book-mw0000691511/credits>

se tornou uma das mais marcantes da era do LP (ou *long play*, como são referidos os discos de vinil), foi ancorada nesta versão de Ella Fitzgerald, que incluiu os versos iniciais da canção a pedido de Buddy Bregman, o qual procurava, com isso, construir um diferencial em relação às muitas gravações do mesmo tema que estavam a ser feitas na época.

Já nos primeiros segundos, é impossível não notar como a introdução instrumental proposta nesta versão soa dentro do imaginário dos temas dos musicais para o cinema de Hollywood do início do século XX, como “Over de Rainbow”, de *The Wizard Of Oz*, do ano de 1939⁴⁸. A sensação lúdica, porém, tem o seu contraponto quando logo a voz de Ella aparece aos 0:10 a enunciar os versos da primeira estrofe. Ainda que o arranjo de orquestra acompanhe a cantora em crescendo até atingir o seu primeiro ápice aos 0:42, Fitzgerald trabalha com o seu singular alcance vocal durante todo o tempo, variando a melodia entre agudos, médios e graves, em uma interpretação de registo notadamente menos frágil do que a de Judy Blazer – o que, por si só, parece ressignificar o papel da mulher arrependida que se declara ao amado. Há, porém, muito mais em jogo do que uma simples mudança na narrativa: trata-se de uma mulher negra, em carreira solo, a afirmar-se em uma sociedade machista e racista, algo muito diferente das meninas brancas e singelas da elite norte-americana, frágeis e delicadas como a Dorothy do já citado *The Wizard Of Oz*. A sua interpretação, então, resultará em uma construção oposta à da figura feminina típica dos espetáculos da Broadway e dos já referidos filmes das décadas de 1930 e 1940, pouco mais de uma década depois.

O primeiro verso da segunda estrofe (*You're my funny valentine*) coloca, assim, o ouvinte em contato com uma personagem feminina que parece ter o controlo da situação do casal. Somem o romantismo de Baker e a sedução de Sinatra. Aqui o pronome possessivo é pronunciado com segurança, enquanto uma única nota do contrabaixo o acompanha, em ênfase quase didática. Isso não significa, porém, um esvaziar do sentimento amoroso contido nos versos; basta notar como Fitzgerald usa de uma certa graciosidade metalinguística para cantar a expressão “*sweet comic*”, já no verso seguinte. Enquanto isso, a orquestra pontua a canção com uma progressão harmónica ascendente, respondida com um dedilhado que repete, em

⁴⁸ A canção “Over The Rainbow”, aliás, desenvolveu uma forte relação com a sua primeira e mais famosa intérprete, Judy Garland, a qual remete à confusão entre autor e intérprete de que falamos neste texto. Porém, a música, na verdade, foi composta por Harold Arlen, com letra de E.Y. Harburg. As diferenças fundamentais, porém, são que o tema foi escrito intencionalmente para que Judy Garland mostrasse seus talentos vocais durante o filme e, claro, ocorreu uma associação direta da imagem da atriz e cantora com a canção por ser interpretada em uma cena emblemática do filme. É natural, portanto, que se faça a correlação. Curiosamente, mais tarde o trompetista Chet Baker também irá versionar a composição, em arranjo instrumental, em interpretação que ganha bastante notoriedade no jazz.

resposta, uma mesma tônica, até que Fitzgerald cante o terceiro verso, “*You make me smile with my heart*”, com especial tratamento à última palavra, entonada com uma leve variação melódica. As cordas, então, ganham força, com um desenho melódico de dois compassos de duração, o qual conduz à parte seguinte, na qual se pode ouvir Fitzgerald a modificar a melodia original de “*Your looks are laughable, un-photographable*” com uma pronúncia que redivide, no verso, a sequência de palavras, como se buscasse enfatizar as duas características do amado antes de chegar ao fecho da estrofe em “*Yet, you're my favorite work of art*”, cantada com sílabas prolongadas e maior projeção vocal, como se libertasse do peito a declaração mais importante.

Os questionamentos da estrofe seguinte ganham um acompanhamento de orquestra mais contínuo, com os sopros a fazerem uma melodia primeiramente cíclica e, em seguida, progressiva, enquanto a voz de Fitzgerald passeia pelos três versos, em melodia que se assemelha à original, com algumas subtis mudanças na métrica e vibratos consistentes. É então que o tom menos dramático e mais seguro da cantora retorna em “*But, don't change a hair for me*” e “*Not if you care for me*”, que são cantados com pequenas pausas vocais, as quais reafirmam a força expressiva feminina nesta versão. Fitzgerald parece utilizar-se dessa técnica para modificar o paradigma da relação homem-mulher contida no contexto original de uma canção escrita para ser cantada por uma personagem feminina, e nem mesmo a sua projeção mais intensa no verso “*Stay little valentine, stay!*” soa como o da mulher que implora pela permanência de seu amado depois de uma briga. Em vez disso, evidencia-se mais como um pedido consciente com base na força do sentimento manifestado por ela, o qual é reforçado ainda pela sua constatação de que “*Each day is Valentine's Day*”, acompanhado pela orquestra, em movimento que sai da sensação de encerramento da canção para uma nova abertura, na qual o refrão repetir-se-á.

A partir do minuto 2:36, Fitzgerald dará vez ao percurso final da canção. Os primeiros versos da primeira estrofe do refrão soam muito próximos da primeira execução. No entanto, uma vez mais, “*But, don't change a hair for me*” é o verso escolhido por ela para uma interpretação bastante pessoal, desta vez com uma passagem de registro agudo para grave na troca da primeira para a segunda palavra, técnica que a cantora utilizará também em outros *standards* interpretados por si, como no caso de “*These Foolish Things*” e “*Cry me a River*”, uma marca registrada. E é com o verso final e a sua particular entonação da palavra “*day*” que Fitzgerald terminará a sua participação, dando espaço para um piano que toca uma sequência de dois arpejos, entrecortado no meio pela presença das cordas, as quais retomam o clima romântico da canção junto aos sopros, até que o piano toque o arpejo final.

Deve-se lembrar que muito desse ressignificar de sentido proposto pela interpretação de Fitzgerald parece ter ligação com a maneira como “My Funny Valentine” foi estruturada por Rodgers, já mencionada no início deste capítulo. Tal característica também foi observada em artigo publicado na página web *Great American Songbook*, em trecho que expõe a visão do compositor Alec Wilder sobre o formato da canção:

Alec Wilder, while elaborating on the full musical structure of the song, also notes this change from minor to major. Rodgers first musical idea, according to Wilder, is expressed in C minor for four measures. The composer remains in the minor for the next four measures, but "finally a new idea is introduced with major rather than minor harmony and "builds to a remarkable climax . . . fitting the climax of the lyric: 'stay, little Valentine, stay!'" (Wilder, pp. 206-207), which in fact includes both major and minor chords as if to suggest a final ambivalence embedded in the plea lying behind the overall major finish.⁴⁹

Com o contributo de Ella Fitzgerald, considerar que “My Funny Valentine” é uma obra “fechada” que propõe a sua abertura torna-se ainda mais fácil, uma vez que a ambiguidade interpretativa que está presente na canção em sua própria composição é notadamente expressa pelas mudanças rítmicas da melodia e das métricas das palavras por parte da cantora.

- **Caso 5:**

Intérprete: *The Miles Davis Quintet*

Músicos: *Miles Davis (trompete), John Coltrane (saxofone tenor), Philly Joe Jones (bateria), Red Garland (piano) e Paul Chambers (contrabaixo)*

Ano de gravação: *1956*

Álbum: *Cookin' with The Miles Davis Quintet*

Observação: *versão instrumental de estúdio*

Link para audição: <https://www.youtube.com/watch?v=OCqZE6oBSsQ>

A “disputa” entre Miles Davis e Chet Baker, nos anos de 1950, teve vários capítulos. Quase sempre, no entanto, tratava-se de Baker a tentar abalar a supremacia de Davis, reconhecido até então como um dos maiores trompetistas do jazz de sempre. Porém, no que diz respeito a “My Funny Valentine”, o jovem com ares de James Dean colocou-se à frente, com as suas duas versões mais famosas já analisadas neste trabalho sendo anteriores à primeira

⁴⁹Disponível em http://greatamericansongbook.net/pages/songs/m/my_funny_valentine_p.html. Acesso em 12 de agosto de 2018.

gravação feita por Davis em estúdio. E, apesar de ser a faixa de abertura de seu primeiro álbum com o seu famoso quinteto, a sua interpretação não é vista como fundamental. Pelo contrário, há quem seja extremamente crítico a ela, como Ted Gioia (2012: 281), que julga que Davis faz, com seus músicos, uma versão inferior até mesmo às suas interpretações posteriores, já que nesta Davis “*shows his affinity with the composition on this track, but the rhythm section is a bit too pushy for my tastes, and doubles up the tempo as soon as the trumpet solo is over*”. É exatamente por isso, porém, que nos interessa esta gravação, já que representa um movimento de desconstrução e reconstrução da canção que leva em conta exatamente os parâmetros inventivos do jazz.

A canção apresenta-se com 6:00 minutos de duração, a mais longa das analisadas até aqui. E, mesmo utilizando quase o dobro de tempo em sua interpretação, Davis, como tantos outros intérpretes masculinos, abdica da primeira estrofe da canção, em uma opção que, de tantas vezes repetida pelos músicos de jazz, parece representar um gesto de questionamento autoral da obra original – quase como se dissesse “essa é a minha ‘Valentine’, e ela começa a partir deste verso”. A canção inicia-se, então, com notas de piano que fazem um fraseado melódico que se repete por quatro compassos, acompanhado pelo contrabaixo a partir do último deles. Essa mesma dinâmica permanece por outros quatro compassos mais. No total, são quinze segundos de uma atmosfera que não remete à canção como a conhecemos, a qual só nos é anunciada quando a bateria surge e, com ela, o trompete de Miles Davis a tocar a melodia dos versos “*My funny valentine/ Sweet comic valentine*” de forma bastante próxima da apresentada em *Babes in Arms*. A partir daí, ainda que a sequência harmonia se mantenha fiel tanto pelo acompanhamento do contrabaixo quanto do piano (e são mesmo eles que mantêm o ouvinte a perceber que ainda se trata da mesma canção), Davis desprende-se da melodia principal, usando o seu trompete em solos que constroem uma nova narrativa absolutamente particular.

Às vezes, as notas repousam em alguma familiaridade, como por volta dos 0:38 segundos e na altura do minuto 2:00, mas, no geral, o que se ouve é uma melodia de facto nova a se construir compasso a compasso, o que culmina, à altura do minuto 2:17, com uma mudança de parte que surpreende o ouvinte não só pelo facto de abdicar do tempo da transição como pelo facto de imprimir uma nova dinâmica à canção, com um andamento notadamente mais alegre, por meio da dobra de tempo, que funciona como base primeiro para um breve solo de Miles e, em seguida, um outro solo, dessa vez do piano de Red Garland, que irá permanecer por cerca de 2 minutos a ditar o novo ritmo da canção. À exceção de determinadas passagens do contrabaixo, é praticamente impossível dizer que se trata da “Valentine” de Rodgers e Hart. Davis apropria-se do tema e o reinventa de um modo que, até então, os intérpretes mais

consagrados não tinham ousado fazer. Só mesmo por volta dos 4:30, quando o trompete de Davis volta à canção, com o tempo desdobrado, é que se ouve novamente a melodia familiar do verso “*Is you figure is less than greek*”, mas, mesmo assim, apenas por um breve instante. Já na sequência, novas frases de trompete dominam o espaço, despreocupadas com remeterem-se à voz da canção original. Piano e contrabaixo trazem a harmonia à lembrança em breves momentos, até que param de tocar por volta dos 5:40, com Davis a soar sozinho. É a senha para que os arpejos de piano da introdução retornem, em ritmo acelerado, e encerrem a canção junto ao trompetista, sem qualquer repouso final que relembre o verso “*Each day is Valentine’s day*”. Ao final, a sensação que se tem é de ter ouvido uma música que, em alguns momentos, faz referência a “My Funny Valentine”, mas não que se trata da mesma canção – e, de fato, não é, já que a livre interpretação produz aqui um dos mais notáveis exemplos de como a reinvenção é marca fundamental do jazz.

- **Caso 6:**

Intérprete: *Chet Baker Quartet*

Músicos: *Chet Baker (trompete), Russ Freeman (piano), Carson Smith (contrabaixo) e Bob Neal (bateria)*

Ano de gravação: *1954*

Álbum: *Jazz at Ann Arbor*

Observação: *versão instrumental gravada em concerto ao vivo*

Link para audição: <https://www.youtube.com/watch?v=xCNWgONwxww>

Como falamos, Chet Baker incluiu “My Funny Valentine” em boa parte das suas apresentações desde 1954, quando a lançou em álbum pela primeira vez, até a sua última performance, no ano de 1988 – versão da qual falaremos no caso 7⁵⁰. As suas interpretações dividem-se em versões apenas cantadas, versões apenas instrumentais e versões em que Baker mistura o seu lado cantor e o seu lado trompetista. Não é difícil perceber o porquê dessa variedade quando estamos a falar de um músico que, certa vez, afirmou em entrevista não saber se era um trompetista que cantava ou um cantor que tocava trompete⁵¹.

⁵⁰ GIOIA (2012) afirma existirem cerca de 40 versões diferentes da canção na discografia de Chet Baker – e esse número corresponde apenas àquelas registadas em fonogramas, não à quantidade de vezes em que o músico a executou em concertos.

⁵¹ No original: “I don’t know whether I’m a trumpet player who sings or a singer who plays the trumpet”. A frase está atribuída a Baker no obituário do músico feito pelo jornal The New York Times, em <https://www.nytimes.com/1988/05/14/obituaries/chet-baker-jazz-trumpeter-dies-at-59-in-a-fall.html>. Acesso em 20 de julho de 2018.

No mesmo ano do lançamento da primeira versão de Baker em estúdio para "Valentine", a editora Pacific Jazz levou ao mercado o álbum *Jazz at Ann Arbor*, gravação do concerto de Baker no Templo Maçónico da cidade de Ann Arbor a 9 de maio de 1954. O trompetista, naquele momento, era um dos grandes nomes do jazz norte-americano, como menciona a resenha crítica do álbum da página web *All Music*:

Chet Baker (trumpet) was arguably at the peak of his prowess when captured in a quartet setting at the Masonic Temple in Ann Arbor, MI, May 9, 1954. He's joined by Russ Freeman (piano), Carson Smith (bass) and Bob Neel (drums), all of whom provide ample assistance without ever obscuring their leader's laid-back and refined style. Baker's sublime sounds also garnered notice from critics, who had placed him atop polls in both *Metronome* and *Down Beat* magazines the previous year.⁵²

Com a canção já largamente associada à sua imagem, era natural que Baker a tocasse em seus concertos. Neste, aparece como terceira música de um total de oito apresentadas, de entre as quais inclui-se outro *standard*, "Stella by Starlight", e uma canção do álbum do Gerry Mulligan Quartet de que participou em 1952, *Line for Lyons*, com a qual inicia a sua performance. A versão dura aproximadamente 5:05 e é apresentada em arranjo que remete diretamente à sua gravação de estúdio. Um rufar de tímpano é ouvido antes que o contrabaixo de Smith faça-se presente com a progressão harmónica tocada em revezamento de fundamentais e dominantes. Baker acompanha o músico com a melodia de "*My funny valentine / Sweet comic valentine*", e opta, uma vez mais, por não considerar a estrofe inicial escrita por Rodgers e Hart para a versão primeira do tema. A bateria e o piano surgem de modo subtil a partir do terceiro verso, exatamente quando Baker desprende-se da partitura e passa a improvisar os fraseados de seu trompete. As notas são tocadas com leveza, de modo que a mesma atmosfera romântica que permeia a sua interpretação vocal pode ser sentida aqui. Apesar de mais livres, as frases melódicas remetem diretamente à forma como a canção é mais conhecida, o que mantém o ouvinte com uma sensação de familiaridade ao tema: Baker parece fazer questão de retomar a partitura no início ou no fim de cada verso, de modo a não perder a sua essência. Também ajuda o facto de os músicos de apoio de Baker se manterem mais "presos" à canção, funcionando como base para o trompetista e seus improvisos. O andamento lento, cadenciado, sustenta-se ao longo dos primeiros 2:25, quando o piano de Freeman faz o seu solo durante aproximadamente um minuto. É a partir deste momento que o quarteto mais se afasta de como acostumamo-nos a ouvir "My Funny Valentine". O solo de Baker que se segue por cerca de 30

⁵² Disponível em <https://www.allmusic.com/album/jazz-at-ann-arbor-mw0000762375>. Acesso em 15 de agosto de 2018.

segundos também leva a canção para um caminho bastante diverso, e o conforto da melodia mais conhecida é dado pelo trompetista apenas às voltas do minuto 3:57, quando se escuta as notas de “*But don’t change your hair / Not if you care for me*”, e ainda durante os versos “*Stay, little valentine, stay!*” e “*each day is Valentine’s Day*”, que, se não são tocados exatamente como a melodia da partitura primeira indica, mantêm-se com variações subtis a ela. A versão chega ao seu fim à altura do minuto 5:00, com Baker a sustentar uma nota *Sol* enquanto bateria, contrabaixo e piano encerram as suas partes.

Apesar de apresentada em formato instrumental, esta versão de Baker parece ainda refêr da sua própria interpretação vocal, o que parece ser justificável pelo sucesso que a gravação de estúdio fazia à época. Mesmo que arrisque alguns momentos de improviso, o músico não subverte a canção tal qual fará em outras versões ao longo de sua carreira, como veremos, por exemplo, no caso 8. Ainda assim, oferece elementos próprios suficientes para que reconheçamos quão única é essa interpretação, e como não faz sentido, no resultado final, ignorar o signo da autoria de Baker como tão relevante quanto aquilo que escreveram Rodgers e Hart cerca de 17 anos antes.

- **Caso 7**

Intérprete: *Miles Davis*

Músicos: *Miles Davis (trompete), George Coleman (saxofone tenor), Herbie Hancock (piano), Ron Carter (contrabaixo) e Tony Williams (bateria)*

Ano de gravação: *1964*

Álbum: *My Funny Valentine – Miles Davis in Concert*

Observação: *versão instrumentall gravada em concerto ao vivo*

Link para audição: <https://www.youtube.com/watch?v=3hnjrGvXddo>

Da mesma forma que muitos intérpretes do jazz nas décadas de 1950 e 1960, Miles Davis incluiu “My Funny Valentine” com alguma frequência em seu repertório. Oito anos após o seu registo em estúdio (ver caso 5), apresentou, em performance ao vivo no Philharmonic Hall, em Nova Iorque, esta versão de cerca de 15 minutos de duração. Os músicos que acompanham Davis nesta apresentação não são os mesmos das gravações de *Cookin’ with Miles Davis*, álbum no qual o trompetista apresentou a sua primeira versão para o tema. É considerada por Gioia (2012) a sua versão favorita da canção, e Robert Walser (1993), em seu artigo “Out of Notes: Signification, Interpretation, and the Problem of Miles Davis”, fez uma extensa

análise a respeito das particularidades desta interpretação, com a qual dialogaremos nas considerações a seguir.

Herbie Hancock abre a canção a solo em seu piano, sem nenhuma menção direta à partitura primeira de Rodgers e Hart. É apenas quando o trompete de Davis aparece, com as duas primeiras frases da melodia (*My funny valentine / Sweet comic valentine*) que se constrói a familiaridade com o tema. O som é suave e melódico, sem vibratos nas notas e sem prolongamentos na última nota de cada verso do que a melodia da canção em *Babes in Arms* sugere. Há pausas de trompete entre os versos a qual é marcada por um acorde de piano, o que constrói uma expectativa pela continuação a cada frase de Davis. O trompetista, então, executa um fraseado descendente que culmina em uma nota forte *Sol#* tocada de forma forte e quase uma oitava acima, a qual é sustentada até que uma mudança de meio tom para *Sol* seja o sinal para que o contrabaixo de Ron Carter comece um revezamento em dominante (*Sol*) e tônica (*Dó*), semelhante ao observado nas versões de Baker dos casos 3 e 6. Porém, o contrabaixista não dá continuidade à progressão harmónica indicada na partitura primeira do tema, mantendo-se apenas na mesma nota. Davis parece saber que duas breves frases mais fiéis são o suficiente para que o público construa a sua familiaridade com a canção, e, por isso, toma uma série de liberdades interpretativas, mas sempre retorna a momentos em que é possível que o ouvinte acompanhe a melodia, como ocorre entre o minuto 1:50 e o minuto 2:00. Walser (1993: 355) comenta sobre tais movimentos relembrando ser essa uma prática comum a muitos músicos de jazz:

(...) the next phrase contrasts sharply with the previous statement, for its climb is loud and brash, featuring no fewer than three cracked notes in two measures. I suspect that the last of these was done deliberately to make the other two seem thematic in retrospect. This is not uncommon among jazz musicians, who are free to signify on the music they've played just seconds before. Improvisers can comment on what they have just played by spontaneously repeating, embellishing, and developing their best ideas. But jazz musicians can also engage with their most infelicitous phrases; although they cannot be unplayed, they can be resituated and reinterpreted by subsequent statements⁵³.

De facto, é mesmo na imprevisibilidade que a versão de Davis se concentra. É o que se nota com a intensa mudança de dinâmica às voltas do minuto 2:55, quando a banda abandona as subtilezas da interpretação mais *cool* da primeira parte para uma performance em que

⁵³ WALSER, Robert. Out of Notes: Signification, Interpretation, and the Problem of Miles Davis. *The Musical Quarterly*, Oxford University Press, Vol.77, No. 2, p. 355, 1993.

predominam o contrabaixo em linhas de *walking bass* e a bateria mais demarcada, tocados com o tempo dobrado. O piano de Hancock faz a ponte com a harmonia com os acordes da mão direita, enquanto os fraseados da mão esquerda seguem com alguma liberdade melódica. Mas é o trompete de Davis que permanece em solo, o que dá a sensação de uma composição contínua por parte do músico, até o minuto 4:05, quando uma nova quebra de dinâmica é oferecida pelos músicos do conjunto. Dessa vez, a cadência de contrabaixo e bateria remete a uma atmosfera próxima à do *latin jazz*, com duração de 12 compassos. Aqui, as frases de Davis são curtas e agudas, tocadas com intensidade, e o fato de ele não entregar ao público a canção como se espera, e sim como uma construção em tempo real, é também destacado por Walser (1993: 358):

Davis does not present his audiences with a product, polished and inviting admiration; we hear instead a dramatic process of creation from Davis as from few others. And as we listen, we can experience these feelings of playfulness, complexity, struggle, and competence as our own.

Quando o *walking bass* de Ron Carter retoma a dinâmica anterior, Davis toca o seu trompete em registo grave, com notas tocadas com menor força, até que leva os seus fraseados a novos ataques agudos. Essas alternâncias mantêm-se até o minuto 5:35, quando volta a usar o seu trompete para melodias mais contínuas, ainda que sem referências à versão escrita por Rodgers e Hart ou a qualquer outra de que falamos ou falaremos nesta dissertação. É um exemplar absolutamente único, oriundo de uma experiência de improvisação clara, que é proporcionado pelas circunstâncias específicas que uma apresentação ao vivo de jazz permite a partir do conhecimento, por parte dos músicos, de *standards* como este. Nenhuma frase do trompete de Davis faz menção à melodia conhecida da canção até o minuto 9:10; somente após uma sequência de frases ascendentes, acompanhadas com pausas pelos demais músicos, é que é possível ouvir com brevidade notas que remente ao verso “*My funny valentine*” mais uma vez. É quando Davis retoma a forma célebre da canção, com o seu quarteto de apoio a tocar a harmonia convencional com a duração de uma estrofe. Há, então, uma pausa longa do trompetista, primeiro acompanhada de palmas da plateia ouvinte, depois preenchida pelo contrabaixo de Carter e o piano de Hancock, que, ainda dentro da harmonia, permanecem em dueto ao longo de pouco mais de 3 minutos. Davis, então, retorna para aquele que será o último movimento de sua interpretação. As frases mais alongadas surgem novamente, a retomar o trecho “*Is your figure less than Greek?*”, de modo a conduzir a canção para o seu encerramento. É possível reconhecer, sempre de modo subtil, parte da melodia de “*Stay, little valentine, stay!*”,

bem como de “*Each day is Valentine’s Day*”, e então o trompetista sobe de uma nota *Si* para um *Ré#*, com o qual termina a canção.

Depois de 15 minutos, é difícil admitir que o que Davis apresenta é a mesma canção de Rodgers e Hart, uma vez que as partes são diluídas ao longo da versão de Davis, que não só ignora o formato A-A-B-A da composição, como também o número de compassos. A forma como Davis e os músicos de seu quinteto reconstroem a canção, com dinâmicas variadas e momentos específicos de cada músico, remonta ao que Nicholas Cook (2018) afirma, citando o filósofo e guitarrista Garry Hagberg, sobre o modo como a improvisação ocorre no jazz para além das vontades individuais, com uma noção de criação coletiva indispensável para que a performance funcione: “*Rather than the players having individual intentions, intentionality occurs at the level of the group and is dispersed across the players: it is ‘distributed intentional content that makes group action group action, the kind of content that makes a band a band’*”⁵⁴. Essa harmonia de grupo pode ser confirmada pelo facto de muitos artistas do jazz permaneceram com um mesmo grupo de músicos por muitos anos, o que criava o entrosamento necessário para experiências mais extremas de desconstrução das primeiras versões de temas consagrados, como neste caso em análise.

A esta seguir-se-ão outras interpretações, não só de Davis como de outros músicos, que irão valer-se da abertura interpretativa para construir novas narrativas. São essas ampliações e distinções que levam-nos a defender a ideia de autoria àqueles capazes de produzir versões tão próprias. E Davis, evidentemente, é um dos intérpretes que está nessa condição, pois promove, junto ao público e aos músicos que o acompanham, uma experiência singular. Mais uma vez, referimos a Walser (1993: 351):

(...) as a performer, Davis is signifyin' on all of the versions of the song he has heard, but for his audience, Davis is signifyin' on all the versions each listener has heard. What is played is played up against Davis's intertextual experience, and what is heard is heard up against the listeners' experiences.

Sem dúvida, sem a partitura de Rodgers e Hart, a “Valentine” de Davis jamais se construiria. Mas as interferências feitas, em suas apresentações, por intérpretes como Davis e, como veremos uma vez mais a seguir com Baker, amplia a canção de um modo que nos parece ser insuficiente dizer que se trata apenas de uma simples versão, ainda que usemos o termo por convenção. São mesmo novas músicas que se formam ali, e nisso reside toda a discussão a respeito de autoria que buscamos rever nesta dissertação.

⁵⁴ COOK, Nicholas. *Music as Creative Practice*. New York: Oxford University Press, 2018. p. 26

- **Caso 8:**

Intérprete: *Chet Baker*

Músicos: *Chet Baker (voz e trompete), Herb Geller (saxofone alto), Walter Norris (piano), John Schroeder (guitarra elétrica), Lucas Lindholm (contrabaixo), Aage Taggaard (bateria), Radio Orchestra Hannover e NDR Big Band*

Ano de gravação: *1988*

Álbum: *The Last Great Concert*

Observação: *versão vocal gravada em concerto ao vivo*

Link para audição: <https://www.youtube.com/watch?v=JVfeHN2lypE>

O biógrafo de Chet Baker, James Gavin, descreve esta versão de “My Funny Valentine”, feita na última apresentação do trompetista em Hannover, Alemanha, em 24 de abril de 1988, como “épica”. É o último registo que existe de Baker a tocar a canção; o músico viria a falecer duas semanas depois, ao cair da janela de um quarto de hotel em Amesterdão.

Ao longo dos anos, Baker atravessou uma forte dependência química, além de problemas pessoais diversos com amigos e mulheres. As suas performances, com o tempo, passaram a ser diretamente afetadas por aquilo que o cercava em sua vida íntima. Em 1968, em uma briga com traficante a quem devia dinheiro, perdeu parte dos dentes e se viu obrigado a reaprender a tocar o seu trompete, o que modificou substancialmente as suas características de execução: as notas mais prolongadas e ligadas deram lugar a pausas e durações mais curtas. Não só a alteração física, como também a influência da sua relação com as drogas o acompanharam até o último dia de vida. Seria de se esperar, portanto, que o concerto de Hannover fosse uma reafirmação de sua decadência. O crítico Dan McLenaghan, da página web *All About Jazz*, fala sobre como essa pressuposição não se confirmou em sua análise do álbum que regista a apresentação:

You'd think that after years of drug abuse and an erratic career that featured as many down-in-the-gutter interludes as it did soaring-in-the-clouds highs, Baker would have been in artistic ruins by 1988, when he was 58 years old, with the appearance of a man who'd lived every one of those years hard. But *The Last Great Concert* lives up to its billing⁵⁵.

⁵⁵ Crítica disponível em <https://www.allaboutjazz.com/the-last-great-concert-chet-baker-enja-records-review-by-dan-mcclenaghan.php>. Acesso em 5 de agosto de 2018.

Garvin (2012) afirma que, no concerto em questão, Baker “parecia decidido a demonstrar sua qualidade uma última vez” e que “com todas as defesas destruídas, viveu as canções com uma intensidade dolorosa”⁵⁶. E, de facto, a interpretação de “My Funny Valentine” que o trompetista e cantor faz nesse último registo parece ser o resultado dos anos vividos tão intensamente. Separar, na audição, o contexto em que a esta versão para a canção está inserida é tarefa quase impossível – tal qual associá-la ao musical *Babes in Arms*, aos seus personagens e à forma inicial que Rodgers e Hart propuseram 51 anos antes. São 9:16 de duração que trazem o trompete e a voz de Baker acompanhados não só pelos músicos de seu conjunto à época, como também pela big band da NDR (*Nord Deutscher Rundfunk*, rádio do produtor Kurt Giese, que planeou o concerto) e pela orquestra sinfónica da mesma rádio. Baker não compareceu aos ensaios nos cinco dias que antecederam o concerto, tendo praticado somente junto a fitas gravadas pelos músicos que o acompanhavam.

Quando a canção começa, percebe-se que o tom escolhido é o mesmo *Dó menor* da versão de estúdio de 1954 e que acompanhou Baker ao longo dos anos. O andamento também não se afasta dos 76 bpm médios de suas interpretações mais famosas. No entanto, o arranjo apresenta-se bastante intimista. O trompete de Baker é acompanhado apenas pela guitarra eléctrica de Schroeder, que faz a progressão harmónica convencional enquanto os fraseados melódicos do instrumento de sopro ganham a sua liberdade. É possível ouvir momentos que referem-se mais diretamente à melodia de voz da versão apresentada em *Babes in Arms*, porém quase sempre entrecortados por novos fraseados, tocados de forma espaçada e lenta. É possível perceber a menor firmeza do trompetista no seu soprar, como em um grande esforço para que o ar saia dos pulmões e produza aquelas notas. A interpretação dessa primeira parte, que dura em torno de 2:40, em nada remonta a uma canção que manifesta um sentimento amoroso correspondido. Ao contrário, traz uma atmosfera triste, com frases de trompete que mantém o seu registo entre médio e grave a maior parte do tempo, como em um lamento. Com a consciência do momento de vida que atravessava o músico, é fácil pensar que Baker está a colocar todos os seus sentimentos ali. No entanto, como já mencionado no caso 3, Baker tinha uma relação com “My Funny Valentine” que não passava exatamente por essa esfera de pessoalidade, ainda que não tenha se separado do tema durante toda a sua carreira. Nesse sentido, não há como ignorar a autossugestão interpretativa que o público ouvinte – dentre os quais nos incluímos – tende a fazer quando da audição dessa primeira parte da versão.

⁵⁶ GAVIN, James. *No Fundo de um Sonho: a Longa Noite de Chet Baker*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. p. 415.

A mudança drástica ocorrerá a partir da entrada do piano de Norris, que, a solo por 15 segundos, remete de modo muito subtil aos versos “*Is your figure less than Greek?*” e “*Is your mouth a little weak?*”, o que torna-se mais evidente apenas com a presença da orquestra, que executa os dois versos seguintes (*When you open it to speak* e *Are you smart?*) e faz a passagem para um novo momento da canção. Há, aqui, parte do universo da atmosfera dos musicais da Broadway, e é possível pensar em canções como “Over The Rainbow” e a própria “My Funny Valentine” em seu arranjo primeiro. Sensação, no entanto, que não dura mais do que dez compassos, quando ocorre uma nova suspensão. O piano de Norris retoma com a tónica em *Dó*, enquanto o contrabaixo de Lindholm o acompanha em resposta. É a senha para a voz de Baker aparecer pela primeira vez, ao minuto 3:27. O tom sussurrado que lhe é característico faz-se notar uma vez mais, porém não com a impressão sedutora que se ouve na versão de estúdio de 1954. Há uma sensação de cansaço, de uma voz envelhecida, a qual condiz com a aparência de muitos anos mais do que os 58 que o músico tinha à época. A pronúncia das palavras parece refletir o esforço de cantar com uma dentadura no lugar dos dentes originais.

A melodia, no entanto, permanece igual durante os dois primeiros versos, só sendo possível notar alguma diferença quando Baker canta “*You make me smile with my heart*”, sem o brilho ascendente da partitura de Rodgers e Hart. Dizer que isso ocorre apenas por dificuldade de alcançar as notas seria, evidentemente, uma leviana suposição, mas tudo o que cerca a época biografia de Baker ao fazer o concerto de Hannover, ao contrário do que ocorria nas décadas de 1950 e 1960, quando o músico vivia o seu auge criativo, leva-nos a crer que talvez não seja uma escolha somente interpretativa. A estrofe seguinte acompanha a mesma dinâmica vocal, com prolongamento das primeiras e últimas sílabas de cada verso (*You/ble* e *Un/ble*), quando se nota o seu canto em rubato. A orquestra, ao fundo, gera uma espécie de contraponto curioso, já que apresenta um arranjo que convida à interpretação de Judy Blazer ou mesmo de Ella Fitzgerald, mas encontra como resposta um Baker melancólico, quase desconectado dos instrumentos de apoio.

No minuto 4:36, ouve-se o refrão cantado pela primeira vez. A sensação de quase impessoalidade que a versão carrega até então desfaz-se com um Baker mais seguro nas notas entoadas, com fugas à melodia da partitura primeira em todos os versos. Baker apodera-se das palavras de tal forma que “*Are you smart?*” coloca-se não como uma pergunta, mas como uma eventual afirmação. Chama a atenção também a pequena inclusão que Baker faz na letra ao cantar “*But don’t change your hair for me / Not if you **really** care for me*”, enquanto a orquestra diminui a intensidade, o que destaca a força do adjetivo *realmente* inserido no verso. Segue-se, então, o pedido de permanência em “*Stay, little valentine, stay!*”, no qual se pode ouvir uma

breve dúvida de Baker em cantar o pronome possessivo “my”, e que inevitavelmente transporta-nos, outra vez, à biografia do cantor e à sua errância amorosa – a solidão nos últimos anos de vida foi um dos motivos para o seu aumento no consumo de drogas, como narra o biógrafo James Garvin. Mas é na alteração do verso final do refrão que Baker cria uma ressignificação aparentemente mais marcante: em vez de constatar que “*Each day is Valentine’s Day*” o músico faz um pedido: “*Stay and make each day a Valentine’s Day*”. Para além das possíveis interpretações semânticas, interessa-nos aqui registar como a dinâmica de recriação dentro de versões de *standards* pode romper também a barreira da letra da canção, ainda que com menor incidência, e ampliar as possibilidades de sentido não só para quem executa o tema, mas também para quem o escuta. Não é mais Billie quem pede a Valentine que fique por todos os dias serem dos namorados ou em homenagem a ele; é Baker quem parece pedir que a sua amada decida por ficar com ele e transforme todos os dias que se seguirão em dias preenchidos com amor.

A partir do minuto 6:05, a canção retoma o seu aspecto instrumental. Primeiro, com a orquestra a tocar a melodia. Em seguida, com o trompete de Baker em solo em meio à progressão harmónica dos versos. O refrão volta com uma breve pausa de bateria e contrabaixo, cuja marcação rítmica retoma na metade da sua execução (quando da entrada de “*When you open it to speak / Are you smart?*”), cujo crescendo termina com uma nova suspensão para que Baker retorne com a sua voz ao pedido que encerra a letra da canção: “*But don’t change your hair for me / Not if you really care for me / Stay, little valentine, stay! / Stay and make each day a Valentine’s Day*”, quando se percebe, mais uma vez, as alterações promovidas por ele na letra quando da primeira execução. Dentro da concepção que alguns músicos e estudiosos do jazz, como mostramos ao longo desta tese, têm de que a música deve ser tocada de acordo com o que se sente na hora, e não fiel à partitura primeira, Baker faz de seu derradeiro registo uma outra ideia de canção, e ajuda-nos a defender, uma vez mais, a importância de se estreitar os conceitos de autor e de intérprete quando falamos de “My Funny Valentine”.

4.2. Um olhar para além dos Estados Unidos da América

É evidente que a dinâmica criativa das reinterpretações que ocorre no jazz não é exclusiva deste género, como já vimos anteriormente. Do mesmo modo, também não foram apenas as canções de musicais da Broadway, da qual “My Funny Valentine” é o nosso caso de análise, que serviram de matéria-prima para a expansão do repertório canónico do jazz. Há, ainda, obras autorais de músicos consagrados do género, como Miles Davis (“All Blues”, por

exemplo), Duke Ellington (“Caravan”, por exemplo), Charlie Parker (“Donna Lee”, por exemplo) Herbie Hancock (“Cantaloupe Island”, por exemplo) John Coltrane (“Giant Steps, por exemplo), Thelonious Monk (“Round Midnight”, por exemplo), Dave Brubeck (“All The Things You Are”, por exemplo) e Dizzy Gillespie (“Night In Tunisia”, por exemplo), além de peças compostas por George e Ira Gershwin (“But Not For Me”, “Embraceable You”, “I Got Rhythm”, entre outras) e Cole Porter (“Easy To Love”, “Ev’ry Time We Say Goodbye”, “What Is This Thing Called Love?”, entre outras), para citarmos alguns dos casos mais emblemáticos.

Com os anos, esse repertório expandiu-se para além da produção de compositores norte-americanos, e Ted Gioia (2012) incluiu, em seu livro, também canções do músico e maestro brasileiro Antonio Carlos Jobim (popularmente conhecido como Tom Jobim), artista que internacionalizou o movimento da bossa nova, tais como “Desafina”, “Corcovado”, “Samba de uma Nota Só” e “Insensatez”. Apesar da distância geográfica que separa os dois países, Estados Unidos e Brasil possuem, de facto, afinidades musicais notáveis. E a mais célebre, sem dúvidas, é mesmo a que diz respeito aos paralelos visíveis entre o jazz norte-americano e a bossa nova brasileira, com a segunda sendo fortemente influenciada pelo primeiro desde o seu surgimento.

Historicamente, atribui-se ao lançamento do compacto contendo “Chega de Saudade” e “Bim Bom”, do músico João Gilberto, em 1958, o nascimento da bossa nova, a qual que se populariza, posteriormente, pelo trabalho do mesmo Gilberto, de Antonio Carlos Jobim e de Vinicius de Moraes – esses últimos, os autores da já citada canção “Chega de Saudade”, provavelmente a mais famosa do género. Definida, de início, como uma mistura entre o samba e o jazz, a bossa nova superou esse suposto hibridismo derivativo para se afirmar como género particular em menos de uma década por conta de álbuns como *Chega de Saudade* (de João Gilberto, 1959), *Tamba Trio* (de Tamba Trio, 1962), *Nara* (de Nara Leão, 1964) e *O Compositor e o Cantor* (de Marcos Valle, 1965).

Quando o movimento passou a ter fama internacional, Tom Jobim foi convidado pela editora americana Verve, especializada em jazz, para gravar o seu próprio álbum. Assim, ainda em 1963, é lançado *Antonio Carlos Jobim – The composer of ‘Desafinado’ plays* – aquele que é considerado o marco do estreitamento entre os dois estilos musicais que interessam a este trabalho. Agraciado com a nota máxima na avaliação feita pela revista de jazz *Downbeat*, o álbum trazia doze das principais canções da bossa nova em versões instrumentais, tais como “Garota de Ipanema”, “Desafinado” e “Samba de uma Nota Só”, com arranjos mais intimistas e ênfase na interpretação por meio do piano de Tom Jobim.

Essa relação estreitou-se ainda mais em 1964, quando a mesma editora Verve propôs a união entre o saxofonista norte-americano de *cool jazz* Stan Getz e o violonista e cantor

brasileiro João Gilberto para gravarem um álbum. Com participação de Tom Jobim no piano e de Astrud Gilberto no vocal de duas canções, *Getz/Gilberto* revolucionou o mercado mundial e trouxe, dentre outras composições famosas do gênero, a versão mais popular de sempre de “Garota de Ipanema”, cantada com versos em português e em inglês. Aqui, pela primeira vez, passou-se a observar a bossa nova não como um gênero derivativo, mas como um estilo autoral e capaz de influenciar até mesmo uma de suas influências declaradas. A partir dela, o Brasil passou a ser entendido como um país rico musicalmente, o que abriu espaço para que, nas décadas seguintes, diversos artistas nacionais, dos mais variados gêneros, tivessem suas canções revisitadas pelo jazz norte-americano, com resultados interessantíssimos – alguns dos quais serão nossos objetos de estudo a partir daqui.

- **Caso 1: “Águas de Março”, de Antonio Carlos Jobim**

Versão 1:

Intérprete: *Antonio Carlos (Tom) Jobim*

Músicos: *Tom Jobim (voz), Bebeto, Paulinho Jobim, Franklin, Paulo, Ratto (flautas), João Palma (percussão), Novelli (contrabaixo) e Eduardo Athayde (guitarra acústico)*

Ano de gravação: *1972*

Álbum: *Disco de Bolso*

Link para audição: <https://www.youtube.com/watch?v=F8Kt14qDK94>

Versão 2:

Intérprete: *Stefano Bollani Trio*

Músicos: *Stefano Bollani (piano), Ares Tavalazzi (contrabaixo) e Walter Paoli (bateria)*

Ano de gravação: *2003*

Álbum: *Falando de Amor*

Link para audição: <https://www.youtube.com/watch?v=hlDoi5TZkBs>

Como já mencionado, Antonio Carlos Jobim é, provavelmente, o músico brasileiro de maior reconhecimento internacional. De formação erudita e consagrado como compositor, arranjador e maestro em seu país de origem, teve, no campo do jazz, a sua obra revisitada por nomes como Stan Getz, Sarah Vaughan, Frank Sinatra, Dizzy Gillespie e Ella Fitzgerald, chegando a receber, dos músicos do gênero, a alcunha de George Gershwin do Brasil. A ele pertencem canções marcantes da bossa nova, tais como “Garota de Ipanema”, “Águas de

Março”, “Desafinado”, “Samba de uma Nota Só”, “Corcovado”, “Samba do Avião”, “Luiza”, “Eu Sei Que Vou Te Amar” e “Wave”.

Essa grande admiração do universo jazzístico a Tom Jobim fez com que o compositor transcrevesse algumas de suas letras para o inglês. “The Girl From Ipanema” e “Wave” são dois exemplos desse trabalho, sendo que a última ganhou notoriedade com a gravação em álbum feita por Frank Sinatra e o próprio Tom Jobim, juntos, em 1971. No entanto, a esta dissertação interessa uma outra versão: a que o pianista italiano Stefano Bollani fez para “Águas de Março” em seu álbum “Falando de Amor”, de 2003. Isso porque trata-se de um exemplar menos “respeitoso” em relação à canção original, a qual foi lançada em 1972, em compacto simples de nome *Disco de Bolso – o Tom de Antonio Carlos Jobim e o Tal de João Bosco*, encartado no jornal *O Pasquim*, e, por isso, aplica os princípios de que falamos aqui para as regravações de “My Funny Valentine”.

Porém, antes de procedermos às relações existentes entre ambas as interpretações, é válido realçar que, ao falar de “Águas de Março”, já nos encontramos envolvidos em uma questão interessante no que diz respeito à sua composição: apesar de tratar-se de uma canção classificada como original, ela traz em sua gênese duas fontes de inspiração evidentes: o poema *O caçador de esmeraldas*, do escritor Olavo Bilac (“Foi em março, ao findar da chuva, quase à entrada / do outono, quando a terra em sede requeimada / bebera longamente as águas da estação (...)”) e uma cantiga curta oriunda dos ritos de umbanda do Brasil (“É pau, é pedra, é seixo miúdo / roda a baiana por cima de tudo”). Nesse sentido, há aqui relações intertextuais que precisam ser apontadas. No primeiro caso, Jobim busca inspiração na imagem construída por Bilac acerca das fortes chuvas que marcam o mês de março no Brasil para tematizar sua composição, em um exemplo do que poderíamos entender como *paráfrase*: referência feita a partir de uma relação de ideias, a qual não reproduz literal e textualmente a obra original. No segundo, Jobim apropria-se dos versos 1 e 2, os quais passam a abrir a sua canção, em um exemplo de *citação*: uso das mesmas palavras do texto original, em novo contexto.

Quanto ao aspecto musical, “Águas de Março” é um bom exemplo da proposta trazida pela bossa nova: em 3:17 minutos, ouve-se uma canção de estrutura cíclica, com melodia que se mantém homogênea nos versos, em meio a uma harmonia complexamente construída. A letra, de aparência ingênua, é marcada por recursos figurativos, como a presença de antíteses (“vida”/“morte”, “sol”/“noite”), e a repetição de estrutura gramatical iniciada pelo verbo “ser” empregado na terceira pessoa do singular do presente do indicativo na construção de seu fluxo descritivo-narrativo (“é pau / é pedra / é o fim do caminho / é um resto de toco”). O arranjo da versão primeira de Tom Jobim inclui poucos instrumentos: um contrabaixo e um violão que

abrem a canção em execução dialogal (contrabaixo de repetição na tônica, violão de resposta no contratempo) de duração de quatro compassos binários, com a percussão acrescida a eles no compasso cinco e a voz iniciando no compasso sete.

Para além disso, um naipe de flautas que produz bases harmônicas e melodias crescentes e decrescentes alterna-se em aparições e ausências a partir do décimo sexto compasso, acentuando a sua presença como instrumento de execução de um tema para a canção a partir de 1:49, em movimento que se mantém até ao final – e que remete, de maneira subtil, ao movimento das chuvas de que fala a letra. Essa relação dos signos trazidos pela música também fica evidente nos versos “são as águas de março fechando o verão / é promessa de vida no teu coração”, os quais trabalham com a ideia de um ciclo que se dá a cada nova temporada, em ideia de vida e morte, começo e fim, e o modo como a canção é construída, com esse movimento de retorno ao começo, sem que se sinta uma progressão que remeta a uma ideia concreta de início e término da música. À exceção das flautas, os demais instrumentos mantêm-se tocando praticamente na mesma cadência e as mesmas melodias/ritmos todo o tempo. A partitura escrita por Antonio Carlos Jobim indica essa característica da canção:

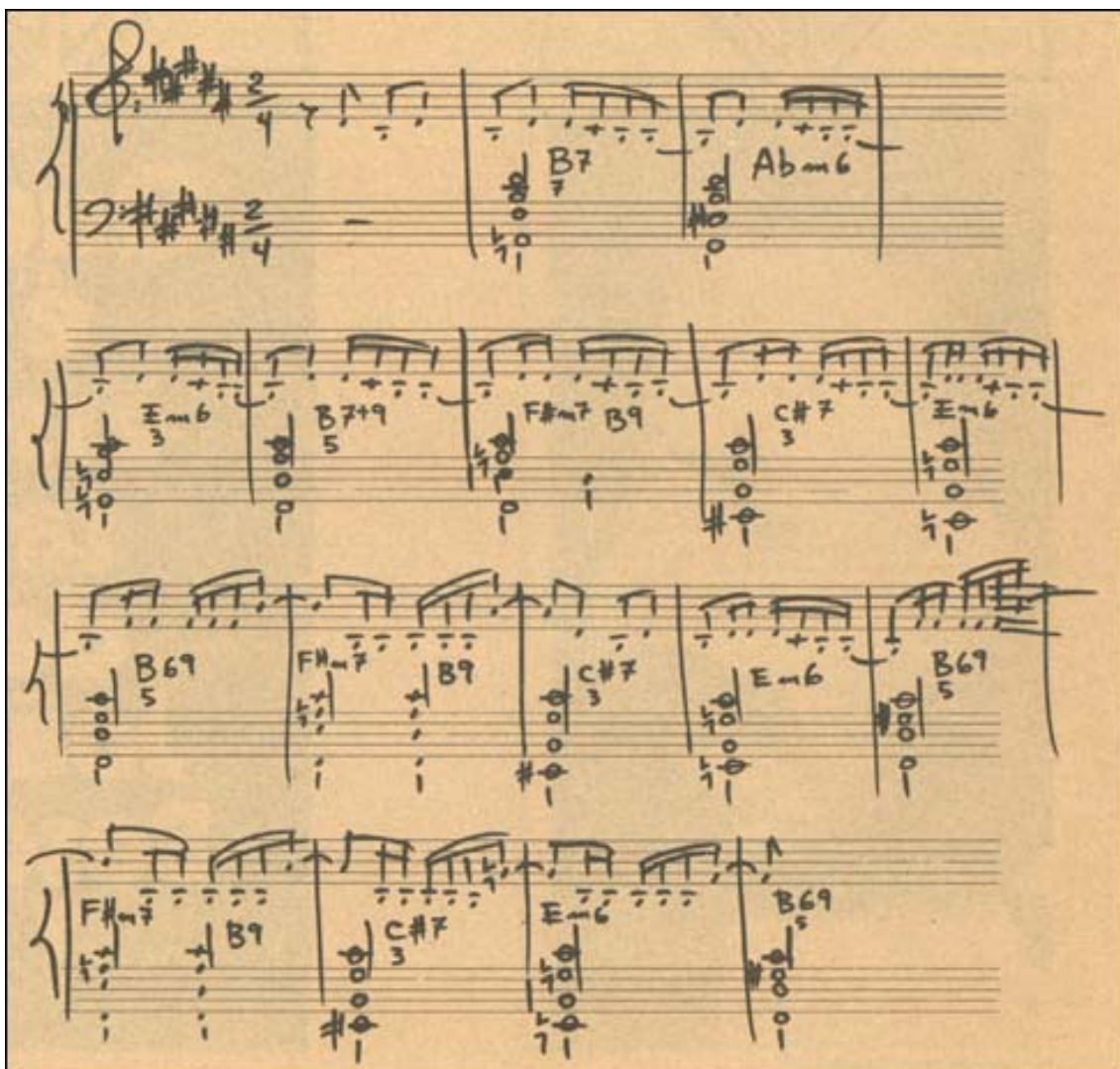


Fig. 3. Trecho da partitura para piano de “Águas de Março” escrita a mão pelo maestro e compositor Antonio Carlos Jobim.

Por ser uma canção tão arraigada de relações entre signos e significados, são raras as versões de “Águas de Março” que fogem à sua estrutura primordial. No entanto, Stefano Bollani optou por esse desafio. Ao contrário do que acontece com outros artistas que transportam as canções do maestro brasileiro para o repertório jazzístico, os quais tendem a manter os seus arranjos originais (como no caso do disco *Ella abraça Jobim*, de Ella Fitzgerald, cuja mudança mais significativa encontra-se no idioma escolhido para as interpretações – o inglês), Bollani reconstrói a canção ao longo de 2:30, em uma interpretação bastante peculiar.

Com formação em trio composta por piano, contrabaixo e bateria, a gravação de Bollani privilegia a natureza improvisadora que podemos encontrar no jazz. Em juízo subjetivo de valor, essa escolha poderia ser entendida como positiva ou negativa – o que não nos interessa

aqui. No entanto, enquanto construção de significado da obra, é possível afirmar que a opção pelo registro sem voz altera substancialmente a percepção sobre a canção, uma vez que esvazia a fundamental relação existente entre letra e arranjo. Para além disso, a própria execução sugere um caminho tão novo que torna quase irreconhecível a música composta por Tom Jobim.

O trio inicia a sua versão com uma introdução que recorda as experimentações típicas do *free jazz*, com piano em marcação sincopada, contrabaixo em fraseados de *walking bass* com pausas intensas e bateria de marcação subtil, porém cadenciada. Essa abertura sonora converge, aos 0:40 para uma tensão conjunta que culmina no anúncio, ao piano, de parte da melodia vocal de “Águas de Março”, naquele que é o primeiro indicativo evidente de que se trata de uma versão desse clássico da bossa nova. A isso segue-se um Stefano Bollani que passa a produzir solos de piano sustentados pelos dois outros instrumentos, os quais dialogam entre si com pausas e ataques simultâneos – por vezes até acompanhando o piano, como na progressão que ocorre em 1:09 e na alusão ao arranjo original ritmado que ocorre entre 1:10 e 1:30.

O minuto seguinte é marcado pela mesma liberdade que se observa na primeira parte, com as notas graves do contrabaixo e do piano servindo, em alguns momentos, como forma de construção de tensão pela execução contínua da tónica, a qual permanece sendo construída até 2:09, quando contrabaixo e bateria pausam para que, pela última vez, Bollani faça menção à melodia da canção, finalizada, após uma breve pausa, com contrabaixo, piano e bateria dando a última nota desta versão.

Stefano Bollani opta por fazer, com seu trio, um exercício jazzístico que, ao se considerar a natureza do estilo, é tecnicamente interessante. Contudo, se observado o complexo trabalho construído por Tom Jobim quanto à natureza cíclica da canção – movimento que não se observa na versão mais “livre” do pianista italiano, que parece produzir um movimento retilíneo que não se propõe ao retorno de que falamos aqui anteriormente –, temos uma versão que parece observar a canção de Tom Jobim de maneira mais superficial. Talvez por isso, a própria classificação do tipo de intertextualidade que se constrói aqui seja complexa: parece-nos ser um caso de uma paródia poética, uma vez que se trata de uma transformação que trabalha com novas e diferentes intenções em relação ao que pretendia a obra original.

Por fim, vale notar que a interpretação de Stefano Bollani, se, por um lado, foge em demasia à proposta original de “Águas de Março”, por outro tem o mérito de afastar-se dos clichês usados quando da recriação de músicas brasileiras, como o uso de instrumentos percussivos e a busca por ritmos e cadências que estejam mais próximos do samba. É um bom exemplo do potencial de renovação que alguns músicos de jazz, aliando técnica e criatividade, trazem para a releitura de canções consagradas em outros gêneros.

- **Caso 2: “Ponta de Areia”, de Milton Nascimento e Fernando Brant**

Versão 1:

Intérprete: *Milton Nascimento*

Músicos: *Beto Guedes (coro), Chico Batera (percussão), coro de meninos (vozes), Fernando Leporace (coro), Milton Nascimento (voz e violão), Nivaldo Ornelas (coro e saxofone soprano), Novelli (coro, baixo elétrico), Paulinho Braga (percussão e bateria), Toninho Horta (guitarra) e Wagner Tiso (coro e piano elétrico)*

Ano de gravação: 1975

Álbum: *Minas*

Link para audição: <https://www.youtube.com/watch?v=15g6YWqG3vc>

Versão 2:

Intérprete: *Esperanza Spalding*

Músicos: *Esperanza Spalding (contrabaixo e voz), Leo Genovese (piano), Jamey Haddad (percussão), Otis Brown (bateria) e Gretchen Parlato (backing vocals)*

Ano de gravação: 2008

Álbum: *Esperanza*

Link para audição: <https://www.youtube.com/watch?v=QqCZ8NoxptM>

Milton Nascimento é um cantor e compositor brasileiro nascido em Minas Gerais e membro original do Clube da Esquina, movimento musical famoso no país da década de 1960 pela sua mistura de influências vindas do jazz, da bossa nova e do rock. Dono de voz bastante idiossincrática, começou a ganhar maior notoriedade em 1967, por meio da canção “Travessia”, segunda colocada no Festival Internacional da Canção, um agora extinto concurso anual de músicas do Brasil. Foi dos mais importantes nomes da produção musical nacional durante o regime militar, sendo co-autor de uma das mais famosas canções de protesto brasileiras, “Cálice”, em parceria com Chico Buarque.

O seu repertório é constantemente revisitado por artistas brasileiros, mas a sua qualidade musical atrai seguidores em todo o mundo. Em 2008, a contrabaixista de jazz Esperanza Spalding, um dos expoentes da nova geração norte-americana do gênero, gravou, em seu álbum de nome *Esperanza*, a canção “Ponta de Areia”, lançada inicialmente por Milton Nascimento em 1975, no álbum intitulado *Minas*, em parceria com Fernando Brant. Fiel às tradições

jazzísticas, Esperanza Spalding opta por repaginar a canção de Milton Nascimento em vez de fazer uma simples regravação com os mesmos arranjo e dinâmica.

Na canção original, Milton apresenta elementos bastante característicos: após um breve início com arranjo orquestrado (forte presença de saxofone e tímpano), seguido de um coro infantil acompanhando por órgão (ambos fazendo o tema da canção), ouve-se o cantor a solfejar o mesmo tema por quatro compassos, alternados em compasso simples de 4/4 nos ímpares e compasso misto de 5/4 nos pares. Essa estrutura mantém-se na continuidade da canção, quando a letra passa a ser cantada, como mostra a figura 4.

Ponta de Areia

Milton Nascimento

Pon - ta de a - rei - a, Pon - to fi - nal

Da Ba - hi - a a Mi - nas, es - tra - da na - tu - ral

que li - ga - va Mi - nas ao Por - to ao mar

Ca - mi - nho de Fer - ro man - da - ram ar - ran - car

Ve - lho Ma - qui - nis - ta com seu bo - nê

lem - bra o po - vo a - le - gre que vi - nha cor - te - jar

Ma - ri - a Fu - ma - ça não can - ta ma - is

pa - ra mo - ças, flo - res, ja - ne - las e quin - tais

Na pra - ça va - zi - a um gri - to Ah!

Ca - sas es - que - ci - das, vi - ú - vas nos por - tais

Fig. 4. Trecho da partitura vocal de “Ponta de Areia”, de Milton Nascimento e Fernando Brant.

Com o início da letra, Milton passa a cantar acompanhado de um coro sem palavras formado por soprano, contralto, tenor e baixo, o qual serve de base harmónica junto a instrumentos que fazem arranjos subtis no plano de fundo. A partir do compasso 9, o

contrabaixo e a bateria surgem na canção, demarcando o ritmo de forma mais evidente até ao compasso 12, quando passam a compor uma espécie de interlúdio de 8 compassos de duração junto a uma melodia murmurada por Milton, que só retorna com a letra no compasso 21 (sinalizado na imagem I como compasso 13 por se tratar de uma partitura apenas de voz). A partir do compasso 29, mais um interlúdio instrumental, desta vez com um solo de saxofone, também com duração de 8 compassos, o qual é seguido por um retorno à letra da canção, repetindo o trecho que se inicia com os versos “Maria Fumaça / não canta mais”. Depois de mais 8 compassos, há uma suspensão desse arranjo, com retorno ao órgão intimista e ao coro infantil que surgiam na introdução, terminando canção em *fade out*.

No geral, a estrutura da canção, pouco ortodoxa para os padrões da chamada MPB (Música Popular Brasileira), reflete uma clara influência do experimentalismo do jazz. Por sua vez, os arranjos de contrabaixo e bateria utilizam-se de uma estrutura rítmica cadenciada, que valoriza notas curtas e ataques de pratos destacando as notas da melodia da voz. O solo de saxofone é mais liberto, sem preocupação de aproximação com o tema da canção, em intenção próxima das improvisações típicas jazzísticas. Por isso mesmo é curioso ouvir a versão de Esperanza Spalding, uma contrabaixista contemporânea e pertencente a esse universo.

Logo de início, percebe-se a opção pelo uso de uma sonoridade que remete ao universo popular brasileiro, como os cantos da capoeira e da umbanda. A sua voz canta a letra de Milton com português impecável e melodia fiel à original, acompanhada de um coro que repete seu fraseado, porém sem o uso de palavras. Não há, portanto, a introdução da versão original do cantor e compositor brasileiro. São o seu contrabaixo acústico, o piano e a bateria que fazem a mudança para que a música altere a dinâmica, em andamento e arranjo que remete a um jazz mais contemporâneo, com elementos de *fusion* e *soul*, em sequência de compassos 4/4. Há interlúdios de 4 compassos entre as partes cantadas, sendo o mais notável o que é finalizado a 1:27, com um *Dó#* que anuncia o terceiro momento da canção: um aumento de intensidade pontuado pelo piano mais presente e por um contrabaixo pulsante apenas na tônica, dispensando o fraseado que vem cíclico desde que a letra aparece na música. Spalding também aproveita para modificar a melodia, procurando maior *swing*.

A partir dos 2:05, as características de improviso do jazz fazem-se notar claramente. Em uma longa parte instrumental, ouve-se um solo de piano e uma linha de contrabaixo remetendo aos movimentos típicos do *walking bass*, enquanto a bateria também segue com mudanças e ataques pontuais e imprevisíveis. A vocalização da melodia e uma breve citação ao verso inicial (“Ponta de areia...”) são o elemento de retorno à canção, que Spalding retoma a partir do minuto 3:50. A melodia segue descolada da versão original em alguns versos, ainda que os dois que

servem de abertura a cada estrofe – os mais indicativos da canção – sigam demarcados fielmente, de modo a não deixar a canção perder-se para o ouvinte. Finalmente, ao chegar-se ao último minuto da canção, ouve-se uma repetição cíclica, com os sons percussivos e a melodia repetindo-se em nova vocalização, enquanto o contrabaixo mantém a pulsação.

É interessante notar que a citação – referência à obra primeira por meio da repetição de sua própria estrutura – é evidente na preocupação da contrabaixista norte-americana em manter-se próxima à melodia vocal composta por Milton, marcando, portanto, uma forma de interpretar menos radical do que outras versões analisadas nesta tese para a canção “My Funny Valentine”. No entanto, é preciso notar que a versão avança no sentido de reconstrução da obra, não se limitando a ser uma mera cópia – característica que, como já vimos, reflete uma proposta de parte do jazz de que uma interpretação produza algo que tenha, também, viés autoral. Nessa releitura de “Ponta de Areia” por Esperanza Spalding vemos, então, uma versão séria, respeitosa, que não se afasta do sentido original da obra com a qual dialoga, mas propõe algo novo sobre ela a partir de outras influências natas: no caso, as convenções e o universo do jazz contemporâneo norte-americano.

Vale dizer que essas regravações, tanto no caso de “Águas de Março” quanto no caso de “Ponta de Areia”, são uma oportunidade de ressignificação que expande um repertório canônico para além do território nacional brasileiro, ao mesmo tempo que dá oportunidade para se descobrir novos sentidos em relação às gravações primeiras – sem, é claro, buscar uma classificação qualitativa que coloque as versões em confronto com os fonogramas de Tom Jobim e de Milton Nascimento. É parte, portanto, de um ressignificar das noções de autoria e de um valorizar do intérprete em seu espaço autoral, tal qual vimos observando ao longo desta dissertação, que é bastante caro ao jazz e que pode ser identificado muito além do universo dos *standards* mais conhecidos pelo grande público e pelos músicos do gênero.

- **Caso 3, “My Funny Valentine”**

Intérprete: *Dolores Duran*

Músicos: *Conjunto do ‘Michel’*⁵⁷

Ano de gravação: *1959*

Álbum: *Dolores Duran canta no ‘Michel’ de São Paulo*

Link para audição: <https://www.youtube.com/watch?v=6NOr8SPvbHo>

⁵⁷ Até os anos de 1970, era prática comum, nas grandes editoras do Brasil, os discos não apresentarem ficha técnica dos músicos que acompanhavam cantores solo, visando à promoção da imagem do artista.

Por fim, a canção de Rodgers e Hart de que tratamos nesta dissertação não escapou à troca existente entre Brasil e Estados Unidos. A cantora Dolores Duran registou no compacto *Dolores Duran canta no “Michel” de São Paulo* a sua interpretação para “Valentine” no ano de 1959, quando se destacava como uma das grandes intérpretes e compositoras do país e apenas poucos meses antes de sua prematura morte, aos 29 anos. Duran também revisitou, ao longo de sua curta carreira, outros *standards*, tais como “Cheek To Cheek”, “Cry Me A River”, “Over The Rainbow” e “Body and Soul”, além de canções brasileiras e de outras nacionalidades, como francesas, espanholas e mexicanas, imprimindo às suas versões interpretações bastante pessoais.

Apesar do que sugere o nome do compacto, a canção não foi gravada em um espetáculo em direto na famosa boate de São Paulo, onde de fato aconteceram muitos concertos nas décadas de 1940 e 1950, inclusive uma temporada da própria cantora: Duran interpretou em estúdio o tema de Rodgers e Hart, em um formato intimista, com andamento de aproximadamente 80 bpm, mantendo-a próxima das execuções mais “tradicionais” do jazz norte-americano, como a da primeira gravação de Chet Baker, e mesmo daquele proposto por Rodgers e Hart na primeira partitura (88 bpm). Sua versão dura 3:02 e não exclui a primeira estrofe da letra, em opção semelhante à feita por Ella Fitzgerald – e, uma vez mais, a voz declamatória notadamente feminina dos versos em questão parece justificar essa escolha. Acompanha a cantora, durante a execução da primeira parte, uma guitarra acústica, a qual, de início, repete a frase melódica, porém avança para fraseados que respondem à voz. Ouve-se, também, um instrumento de altura definida, pertencente à família dos idiofones percutidos diretamente, de acordo com a classificação de Hornbostel/Sachs, aparentemente um *glockenspiel*, a tocar notas que dão à canção uma atmosfera semelhante à das pequenas caixas de música, sensação despertada já no arpejo que abre a canção. Duran entoia esses versos de modo bastante similar ao que ouvimos na banda sonora do musical *Babes in Arms*⁵⁸, porém tendo como tom *Sol menor*, um registo menos comum do tema.

A influência do jazz em sua interpretação surge apenas ao final do primeiro movimento. Com o verso “*You’re my funny valentine*”, piano, contrabaixo, guitarra elétrica e bateria aparecem na canção, somando-se aos instrumentos iniciais, e é possível perceber a sequência harmônica usual da canção nos instrumentos de corda. A maior mudança, portanto, estará mesmo no que a cantora fará com a melodia. Já no terceiro verso da segunda estrofe (*You make*

⁵⁸ Mais uma vez, estamos a ter em conta, para efeitos de comparação, a versão da montagem de 1990 com a cantora Judy Blazer, já que não há registo fonográfico da primeira montagem do espetáculo, como explicado no capítulo 2 desta dissertação.

me smile with my heart), é possível notar a sua interpretação mais pessoal durante a palavra *smile* (pronunciada com variação *fá-mi bemol-fá*, em vez de sustentada apenas em uma nota – no caso, *fá*) e também no desenho melódico do trecho “*with my heart*”, que é entoado em *fá-mi bemol-dó*, em vez de *mi bemol-ré-dó*, o que reduz a atmosfera mais “triste” aparente em outras versões aqui analisadas. A pausa entre as estrofes é, então, preenchida pelo piano, e logo surge o verso “*Your looks are laughable / un-photographable*”, com uma breve suspensão entre a segunda (*looks*) e a terceira palavra (*are*) e um certo despojamento na pronúncia da última parte, como se constatada uma obviedade diante do que já foi dito.

Essa mesma intenção interpretativa é observada em “*Yet, you're my favorite work of art*”, com uma pausa da primeira palavra (*yet*) para a segunda (*you*) e um prolongar das palavras “*my*”, “*favorite*” e “*work*” – essa última, em substituição ao prolongamento da última palavra do verso (*art*), que costuma ser mais usual. É perceptível, já a esse ponto, que Duran sustenta a sua performance baseada em liberdades semelhantes à dos mais consagrados intérpretes do jazz norte-americano, o que era bastante comum aos *crooners* brasileiros das décadas de 1940 e 1950, os quais apresentavam-se nos programas de auditório da Rádio Nacional, a mais popular do país à época, e nas boates de classe média-alta da cidade São Paulo, com repertórios que incluíam tanto *standards* do jazz quanto temas de produção nacionais.

A cantora segue a desconstruir a melodia escrita por Richard Rodgers também na estrofe seguinte, dando mais ênfase a emissões agudas na primeira metade de cada verso, o que dá à versão uma leveza maior e remonta a um sentimento de júbilo pela paixão existente – ao contrário do tom de apelo pela permanência que encontramos na execução dentro da versão de referência de *Babes in Arms*. Auxilia nessa impressão a presença mais marcante da guitarra elétrica, com dedilhados rápidos que modificam a cadência imprimida, até então, pelos demais instrumentos, com um subtil aumento de intensidade. A familiaridade melódica retorna com a questão-chave da estrofe, na segunda metade de seu último verso (*Are you smart?*), cantada com o mesmo prolongamento da última palavra que encontramos nas versões mais famosas apresentas nesta dissertação, como as de Baker, Sinatra e Fitzgerald.

Essa sensação, no entanto, desfaz-se já no momento seguinte. Duran modifica a entrada do verso (substitui “*But*” por “*Oh*”) e canta “*Oh, don't change your hair for me*” em um desenho melódico que situa, uma outra vez, a primeira parte da melodia em oitava mais aguda do que propõe a partitura de Rodgers e Hart, encerrando o verso em emissão mais grave. A cantora ainda surpreende uma vez mais durante essa estrofe, quando opta pela substituição de “*little*” por “*funny*” em “*Stay, little valentine, stay!*”, o que altera o sentido do verso – “*little*” surgia, dentro do contexto do musical, como uma expressão carinhosa, enquanto “*funny*”

parecia descrever a aparência física de Valentine LaMar. Aqui, não resta dúvida de que a opção da intérprete atua de forma decisiva sobre a obra em questão, uma vez que modifica não só a partir dos elementos musicais, mas também dos textuais. Inclui, ainda, o apelo “*Oh, stay*”, antes de, como encerramento, Duran oferecer um verso final também em registo agudo, com um vibrato em “*valentine’s*” e uma pausa para a pronúncia da palavra “*day*”, a qual é logo acompanhada pelo glockenspiel, que retoma a atmosfera onírica da caixa de música, e por três acordes de piano.

É impossível afirmar o que Dolores Duran, em sua interpretação, teve como inspiração: sua “Valentine” foi registrada em fonograma pouco antes de sua prematura morte, aos 29 anos, e não há depoimentos seus a respeito dessa gravação. Contudo, dentro daquilo que interessa a esta dissertação, que é observar como as versões para a canção de Rodgers e Hart ganham identidades diferentes, em função de seus intérpretes, a interpretação da jovem cantora é mais um exemplo fundamental, e mostra como “My Funny Valentine” rompeu a barreira do seu musical de origem, tornou-se parte indispensável dos *standards jazz* e conquistou adeptos muito além dos Estados Unidos da América. Mais do que falar de uma paixão, ela tornou-se, em si mesma, uma canção apaixonante, e a sua relevância enquanto obra de arte é, sem dúvidas, atemporal.

5. CONCLUSÃO

Desde a sua estreia na primeira montagem do musical *Babes in Arms*, na Broadway, até os dias atuais, a canção “My Funny Valentine”, de Richard Rodgers e Lorenz Hart, foi reinterpretada por diversos músicos, dos mais variados géneros. No entanto, foi dentro do jazz norte-americano que ela conquistou a sua maior relevância, ao passar a fazer parte do seu repertório canónico e figurar como um dos *standards* de referência para os que fazem parte desse universo. Para além de sua regravação por nomes consagrados como Ella Fitzgerald, Gerry Mulligan, Frank Sinatra, Chet Baker, Sarah Vaughan, Miles Davis e Art Farmer, tornou-se objeto de estudo de jovens músicos e presença recorrente nas *jam sessions* dos clubes de jazz espalhados pelo mundo. Essa sua permanência, em uma condição quase atemporal, deveu-se, em especial, às tão diversas e distintas interpretações feitas em estúdio e em performances ao vivo, várias delas acessíveis em álbuns encontrados em lojas de discos ou em plataformas online de streaming. Uma pesquisa simples na página de vídeos YouTube por “My Funny Valentine”, por exemplo, oferece, em retorno, uma extensa lista de versões para o tema (ver anexo A).

Esse fenómeno, sabemos, não tem em “My Funny Valentine” o seu único exemplar, e pode ser, de facto, extensível a outros temas que figuram na lista dos *standards*. Do mesmo modo, também sabemos, a esta altura, que as regravações não são uma proposta apenas do jazz, também sendo encontrada em outros géneros musicais com relativa facilidade. No entanto, é mesmo no pressuposto interpretativo que o objeto de estudo desta dissertação destaca-se – não estamos a falar de uma canção que permaneceu relevante por aquilo que apresenta em seu primeiro registo escrito, mas de uma canção que se coloca como um convite à mudança, ao imprevisto, à afirmação autoral de cada um dos seus intérpretes. Uma obra concebida por seus autores como fechada, mas que ofereceu um convite à abertura a partir do momento que passou a ser interpretada fora do seu contexto inicial e por músicos de um género que, em muitas de suas vertentes, vê na fuga à estrutura primeira da canção um desafio que atesta qualidade e unicidade a cada versão. O pianista e vocalista Ray Charles, em resposta à entrevista de Batt Johnson no livro *What Is This Thing Called Jazz?* (2001: 193), afirma que o jazz é “a música que é espontânea”, uma vez que não é preciso tocar o que está na partitura: “Jazz é quando os acordes estão no papel, mas você toca o que você sente, não o que o compositor escreveu. Você tem uma chance de interpretar o seu próprio sentimento”. E “My Funny Valentine”, como vimos, parece mesmo refletir essa essência, ao ser recriada de formas diferentes tantas e tantas vezes por assumir uma posição que não coloca a partitura primeira em lugar de devoção. Da

estrutura convencional de 32 compassos, dividida em estrutura A-A-B-A de 8 compassos por seção⁵⁹, possibilidades diversas surgem, e novas narrativas são, então, construídas. Valentine LaMar e Billie Smith, os protagonistas do musical *Babes in Arms*, sofrem um apagamento natural a partir do momento em que o tema desvincula-se da sua história, e a “*funny, sweet comic, little valentine*” pode tornar-se qualquer pessoa que seja objeto de uma declaração amorosa⁶⁰.

É evidente que ainda pode haver quem veja essa atividade de reinterpretação um trabalho que não assume valor autoral, balizado por uma crença em um dom quase divino que remonta à criação de uma obra de arte. Para esses, Becker (2010: 54) propõe um esclarecimento:

(...) as obras de arte não representam a produção de autores isolados, de “artistas” possuidores de dons excepcionais. Pelo contrário, elas constituem a produção comum de todas as pessoas que cooperam segundo as convenções características de um mundo da arte tendo em vista a criação de obras dessa natureza. Os artistas constituem um subgrupo de participantes desses mundos que, por acordo mútuo, possuem um dom particular e trazem, em consequência, uma contribuição indispensável e insubstituível à obra, tornando-a uma obra de arte⁶¹.

Nesse sentido, pensar na composição primeira é pensar, também, em toda sorte de influências sofridas durante o processo de criação, os diálogos construídos, que envolvem desde a época de produção até os recursos disponíveis, bem como as influências dos padrões vigentes e as exigências comerciais, por exemplo. “My Funny Valentine” é escrita para um musical da Broadway, no ano de 1937, cantada por uma atriz e executada por uma orquestra. Parece-nos natural que, ao ser interpretada em um concerto de jazz no ano de 1964 por um virtuoso trompetista e os músicos de seu conjunto, assuma características bastante distintas – principalmente por já percebermos, a esta altura, como uma parte dos músicos de jazz não está disposta a ficar “presa” às convenções iniciais da canção, e vale-se da improvisação como forma

⁵⁹ Becker (2010: 71) destaca essa estrutura, comum no período entre 1900 e 1950: “a canção popular americana utilizou quase exclusivamente uma estrutura de trinta e dois compassos repartidos em sequências de oito, onde os temas se dispõem na ordem A-A-B-A, as melodias não ultrapassam os dez graus da escala e os intervalos estão limitados às possibilidades da escala diatônica. (...) A tessitura e os intervalos eram adaptados à limitada educação musical dos cantores e do público leigo, que deveria conseguir cantá-las também. O número de refrões correspondia ao que naquele tempo era possível incluir num disco de setenta e oito rotações”.

⁶⁰ Reforçamos que o fato de, na língua inglesa, “*valentine*” ser um adjetivo comum de dois gêneros é algo que não pode ser ignorado quando falamos da abertura semântica existente na canção. Como não há atribuição de um nome feminino ou masculino ao termo, torna-se mais simples transportar a letra tanto para uma voz de mulher quanto para uma voz de homem. Se escrita na língua portuguesa, a palavra “namorada” ou “namorado” pré-determinaria o sentido da canção.

⁶¹ Grifo em negrito por parte do autor.

de afirmação autoral durante o momento da execução de um tema. Berliner (1994: 221) confirma essa proposta:

When artists use **improvisation** as a verb (...) they focus not only on the degree to which old models are transformed and new ideas created, but on the dynamic conditions and precise processes underlying their transformation and creation. Typically, they reserve the term for real-time composing - instantaneous decision making in applying and altering musical materials and conceiving new ideas.⁶²

Essa atividade criativa é, portanto, um dos principais motivos para pensarmos a abordagem musical dos *standards* como uma busca constante pela abertura. Assim sendo, as ideias de autor e intérprete mais tradicionais, que dão conta da separação de ambos os espaços e atribuem maior valor ao primeiro, não nos parecem ser aplicáveis a “My Funny Valentine” e a outros temas que lidam com as mesmas evidências de liberdade interpretativa dentro do jazz. Não há dúvidas, evidentemente, de que Richard Rodgers e Lorenz Hart são autores da canção, e nem está em causa aqui o repensar da importância de ambos. Porém, parece-nos insuficiente atribuir apenas aos dois todo o “mérito” por aquilo que a canção veio a se tornar. Afinal, se para os músicos que a conhecem a fundo, a resposta à pergunta “de quem é essa música?” pode ser “de Rodgers e Hart”, para o público em geral a tendência é a de atribuí-la aos seus intérpretes mais consagrados. Por isso, cremos que pensar na “Valentine” de Chet, na “Valentine” de Sinatra, na “Valentine” de Fitzgerald ou na “Valentine” de Davis signifique pensar em uma relação intérprete-autor que vai muito além de os colocar como simples executantes de uma canção cuja forma é definitiva. E é exatamente nisso que residem o seu fascínio e a sua eternidade.

⁶² O grifo em negrito, uma vez mais, é do autor.

BIBLIOGRAFIA

ASHLEY, Richard. Do[n't] Change a Hair for Me: The Art of Jazz Rubato. *Music Perception*, Northwestern University, Vol. 19, No.3, p. 311-332, 2002.

BAKER, Chet. *Memórias Perdidas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2002.

BARTHES, Roland. *O Rumor da Língua*. São Paulo: Martins Fontes Editora, 2004.

BECKER, Howard S. *Mundos da Arte*. Lisboa: Livros Horizonte, 2010.

BERLINER, Paul F. *Thinking in Jazz: The Infinite Art of Improvisation*. Chicago: The University of Chicago Press, 1994.

BOFFI, Guido. *Os Caminhos do Jazz*. Lisboa: Edições 70, 2006.

BOWIE, Andrew. *Music, Philosophy and Modernity*. New York: Cambridge University Press, 2007.

CALADO, Carlos. *O Jazz como Espetáculo*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

CONDE, Ronaldo Aguiar. *Almanaque da Rádio Nacional*. São Paulo: LeYa/Casa da Palavra, 2007.

COOK, Nicholas. *Music: a very short introduction*. New York: Oxford University Press, 2000.

COOK, Nicholas. *Music as Creative Practice*. New York: Oxford University Press, 2018.

ECO, Umberto. *Obra Aberta*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

FAOUR, Rodrigo. *Dolores Duran: a noite e as canções de uma mulher fascinante*. Rio de Janeiro: Record, 2012.

FOUCAULT, Michel. *Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

FRIEDWALD, Will. *A Biography of 12 of America's Most Popular Songs*. Chicago: A Cappella Books/Chicago Review Press, 2002.

GAVIN, James. *No Fundo de um Sonho: a longa noite de Chet Baker*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

GIOIA, Ted. *The Jazz Standards*. New York: Oxford University Press, 2012.

GORDON, Max. *Ao vivo no Village Vanguard*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

GREENALL, Annjo Klungervik. Billie Holiday, Authenticity and Translation. *Jazz, Gender, Authenticity*, Proceedings of the 10th Nordic Jazz Research Conference, p.35-51, 30-31 de agosto de 2012.

HENNION, Antoine. Music and Mediation: Towards a new Sociology of Music. *The Cultural Study of Music: A Critical Introduction*, London, Routledge, p.80-91, 2003.

HENNION, Antoine. Music Lovers. Taste as Performance. *Theory, Culture, Society* 18, p.1-22, maio de 2001.

HOBSBAWM, Eric J. *História Social do Jazz*. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

HOLIDAY, Billie; DUFTY, William. *Lady Sings the Blues*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003.

JOHNSON, Batt. *What is This Thing Called Jazz? Insights and opinions from the players*. New York: Writer's Showcase, 2001.

KAHN, Ashley. *Kind of Blue: a história da obra-prima de Miles Davis*. São Paulo: Editora Barracuda, 2007.

KAHN, Ashley. *A Love Supreme: a criação do álbum clássico de John Coltrane*. São Paulo: Editora Barracuda, 2007.

KOECHLIN, Stéphane. *Jazz ladies: a história de uma luta*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2012.

KRAMER, Lawrence. *Interpreting Music*. Los Angeles: University of California Press, 2011.

LATOUR, Bruno. *Reassembling the Social - An Introduction to Actor-Network-Theory*. New York: Oxford University Press, 2007.

LEITE, Thiago Mori. *Linguagem-Intensidade-Performance*. Dissertação (Mestrado em Educação, Arte e História da Cultura) – Universidade Presbiteriana Mackenzie. São Paulo, 2011.

LINDGREN, Jens. Inside the Head of a Trad Jazz Musician. *Jazz, Gender, Authenticity*, Proceedings of the 10th Nordic Jazz Research Conference, p.173-185, 30-31 de agosto de 2012.

MARGOLICK, David. *Strange Fruit: Billie Holiday e a biografia de uma canção*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

MARX, Karl. *Manuscritos econômico-filosóficos*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2004.

MINGUS, Charles. *A autobiografia de Charles Mingus*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editora, 2005.

MONSON, Ingrid. *Saying Something: jazz improvisation and interaction*. Chicago: The University of Chicago Press, 1996.

PERETTI, Burton W. *The Creation of Jazz*. Illinois: University of Illinois Press, 1994.

RANCIÈRE, Jacques. *O Espectador Emancipado*. Lisboa: Orfeu Negro, 2012.

ROLF, Julia. (Ed.) *Jazz – La historia completa*. Barcelona: Ediciones Robinbook, 2007.

SCHULLER, Gunther. *Early Jazz: its roots and musical development*. New York: Oxford University Press, 1986.

TERKEL, Studs. *Gigantes do Jazz*. Rio de Janeiro: A Bolha Editora, 2012.

WALSER, Robert. Out of Notes: *Signification, Interpretation, and the Problem of Miles Davis*. The Musical Quarterly, Oxford University Press, Vol.77, No. 2, p. 343-365, 1993.

WEBER, William. The History of Musical Canon. In: COOK, N.; EVERIST, M. (Ed.). *Rethinking Music*. New York: Oxford University Press, 1999.

FILMES:

CHASING TRANE. Direção: John Scheinfeld. Estados Unidos: PBS, 2017. 1 DVD (99 min.).

JAZZ. Direção: Ken Burns. Brasil: Som Livre, 2002. 4 DVDs (724 min.).

LET'S GET LOST. Direção: Bruce Webber. Espanha: Avalon, 1998. 1 DVD (115 min.).

PÁGINAS WEB, JORNAIS E REVISTAS ONLINE:

FERNANDES, José Carlos. 10 versões clássicas de “My Funny Valentine”. *Time Out Lisboa*. Lisboa, 1 de fevereiro de 2018. Disponível em: <<https://www.timeout.pt/lisboa/pt/musica/10-versoes-classicas-de-my-funny-valentine>>. Acesso em: 1 de fevereiro de 2018.

GOODMAN, John F. The Club Scene in ‘50s and ‘60s New York. *Jazz Inside and Out*. Disponível em: <<http://jazzinsideandout.com/the-club-scene-in-50s-and-60s-new-york/>>. Acesso em: 12 de novembro de 2017.

HOBART, Mike. The Life of a Song: ‘My Funny Valentine’. *Financial Times*. Londres, 7 de agosto de 2015. Disponível em: <<https://www.ft.com/content/db734e9e-3214-11e5-91ac-a5e17d9b4cff>>. Acesso em: 2 de dezembro de 2017.

HOLDEN, Stephen. You Must Remember This. *The New York Times*. Nova Iorque, 2 de junho de 2002. Disponível em: <<https://www.nytimes.com/2002/06/02/books/you-must-remember-this.html>>. Acesso em: 5 de fevereiro de 2018.

KARBO, Karen. Stairway To Heaven: Is This the Greatest Song of All Time? *Esquire Magazine*. Nova Iorque, novembro de 1991. Disponível em: <<https://www.superseventies.com/stairway.html>>. Acesso em: 19 de julho de 2018.

KHAN, Ashley. After Hours: New York’s Jazz Joints. *JazzTimes*. 18 de maio de 2017. Disponível em: <<https://jazztimes.com/features/after-hours-new-yorks-jazz-joints-through-the-ages/>>. Acesso em: 5 de novembro de 2017.

MACLAREN, Trevor. Chet Baker: My Funny Valentine. *All About Jazz*. 8 de maio de 2003. Disponível em: <<https://www.allaboutjazz.com/chet-baker-my-funny-valentine-chet-baker-by-trevor-maclaren.php?width=1920>>. Acesso em: 2 de agosto de 2018.

MAITA, Joe (ed.). A short history of New York's iconic jazz clubs. *Jerry Jazz Musician*. Portland, 24 de junho de 2014. Disponível em: <<http://jerryjazzmusician.com/2014/06/short-history-new-yorks-iconic-jazz-clubs/>>. Acesso em: 3 de maio de 2018.

MAITA, Joe (ed.). My Funny Valentine. *Jerry Jazz Musician*. Portland, 14 de fevereiro de 2014. Disponível em: <<https://jerryjazzmusician.com/2014/02/funny-valentine/>>. Acesso em: 7 de julho de 2018.

MCCLLENAGHAN, Dan. Chet Baker: The Last Great Concert. *All About Jazz*. Disponível em: <<https://www.allaboutjazz.com/the-last-great-concert-chet-baker-enja-records-review-by-dan-mcclenaghan.php>>. Acesso em: 5 de agosto de 2018.

MICUCCI, Matt. My Funny Valentine (Richard Rodgers and Lorenz Hart, 1937). *Jazziz*. 14 de fevereiro de 2017. Disponível em: <<https://www.jazziz.com/funny-valentine-richard-rodgers-lorenz-hart-1937/>>. Acesso em: 14 de dezembro de 2017.

MY Funny Valentine. *Café Songbook*, 2009-2018. Disponível em: <http://greatamericansongbook.net/pages/songs/m/my_funny_valentine_p.html>. Acesso em: 12 de agosto de 2018.

PARELES, Jon. Chet Baker, Jazz Trumpeter, Dies at 59 in a Fall. *The New York Times*. Nova Iorque, 14 de maio de 1988. Disponível em: <<https://www.nytimes.com/1988/05/14/obituaries/chet-baker-jazz-trumpeter-dies-at-59-in-a-fall.html>>. Acesso em: 20 de julho de 2018.

PARELES, Jon. Don't Call Jazz America's Classical Music. *The New York Times*. Nova Iorque, 28 de fevereiro de 1999. Seção "Music". Disponível em: <<https://www.nytimes.com/1999/02/28/arts/music-don-t-call-jazz-america-s-classical-music.html>>. Acesso em: 22 de julho de 2018.

PLANER, Lindsay. Chet Baker Quartet – Jazz at Ann Arbor. *AllMusic*. Disponível em: <<https://www.allmusic.com/album/jazz-at-ann-arbor-mw0000762375>>. Acesso em: 15 de agosto de 2018.

PICK, Margaret Moos. American Love Songs. *The Jim Cullum Riverwalk Jazz Collection*. 1997. Programa 93. Disponível em: <<http://rwj-a.stanford.edu/program/american-love-songs>>. Acesso em: 4 de abril de 2018.

PICK, Margaret Moos. Broadway & the Movies: Vintage Songs from the 1920s & 30s. *The Jim Cullum Riverwalk Jazz Collection*. 1997. Programa 101. Disponível em: <<http://rwj-a.stanford.edu/program/broadway-movies-vintage-songs-1920s-30s>>. Acesso em: 5 de abril de 2018.

PICK, Margaret Moos. Table for Two: A Gershwin Valentine. *The Jim Cullum Riverwalk Jazz Collection*. 2006. Programa 269. Disponível em: <<http://rwj-a.stanford.edu/program/table-two-gershwin-valentiner>>. Acesso em: 7 de abril de 2018.


PICK, Margaret Moos. Ev'rything I Love: The Songs of Cole Porter. *The Jim Cullum Riverwalk Jazz Collection*. 2006. Programa 244. Disponível em: <<http://rwj-a.stanford.edu/program/evrything-i-love-songs-cole-porter>>. Acesso em: 5 de abril de 2018.

TODES, Ariane. The Freewheelin' Yo-Yo Ma. *Elbow Music*. 8 de outubro de 2015. Disponível em: <<https://www.elbowmusic.org/single-post/2015/10/08/The-Freewheelin%E2%80%99YoYo-Ma>>. Acesso em: 11 de junho de 2018.

VERITY, Michael. At a Glance: Jazz History. *ThoughtCo*. 20 de setembro de 2017. Disponível em: <<https://www.thoughtco.com/at-a-glance-jazz-history-2039548>>. Acesso em 5 de maio de 2018.

Anexo A – Busca em vídeo para versões de “My Funny Valentine”

Alguns dos resultados da pesquisa por “My Funny Valentine” na plataforma online de vídeos YouTube, realizada em 29 de agosto de 2018:




8:32

Alice Fredenham singing 'My Funny Valentine' - Week 1 Auditions | Britain's Got Talent 2013

Britain's Got Talent • 52 mi visualizações • 5 anos atrás

Secret singer Alice Fredenham finds her audience She was so scared she didn't tell a soul she was entering Britain's Got Talent.

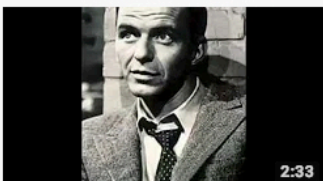


2:20

Chet Baker - My Funny Valentine

agehabutter • 4,5 mi visualizações • 9 anos atrás

Chet Baker - My Funny Valentine.




2:33

Frank Sinatra "My Funny Valentine"

catman916 • 576 mil visualizações • 3 anos atrás

"My Funny Valentine" written by Richard Rodgers and Lorenz Hart for the 1937 Broadway musical Babes in Arms, was recorded ...




3:08

Ella Fitzgerald - My Funny Valentine (High Quality - Remastered)

Nuova Canaria Records • 3,3 mi visualizações • 5 anos atrás

www.youtube.com/nuovacania.



3:09

Dolores Duran - My Funny Valentine (1958)

mateusamlr • 72 mil visualizações • 8 anos atrás

Linda música cantada por Dolores Duran, em 1958. O disco saiu como "A Noite de Dolores ", umja coletânea de músicas.



My Funny Valentine (Richard Rodgers, Lorenz Hart)

New World Records / CRI • 34 mil visualizações • 4 anos atrás

Performers: Judy Blazer, voice New Jersey Symphony Orchestra, Evans Haile, Conductor from New World Records 80386-2 ...



"My Funny Valentine" feat. Sting

Chris Botti • 2,9 mil visualizações • 9 anos atrás

Chris Botti performing "My Funny Valentine" with Sting at the Wilshire Theatre, December 2005.



RITA HAYWORTH "My funny valentine"

xavierloarte • 23 mil visualizações • 6 anos atrás

Con todo mi cariño, para mi amiga "Rita"... (tema interpretado por Rita Hayworth)



My Funny Valentine - Angela McCluskey

Christine Robakidze • 496 mil visualizações • 8 anos atrás

angela mccluskey -my funny valentine.



Claire - my funny valentine (Legendado)

苦しみsuferas • 185 mil visualizações • 1 ano atrás

Facebook: <https://www.facebook.com/suferas/>



Convite para ouvir Maysa - My Funny Valentine (1959)

mateusamlr • 17 mil visualizações • 8 anos atrás

(DIREITOS AUTORAIS RESERVADOS PARA SOM LIVRE) Programa de Maysa entre 1957 e 1959, onde ela cantava músicas da ...



Sarah Vaughan - My funny Valentine

SassyDivine • 1,5 mil visualizações • 10 anos atrás

Sarah Vaughan - My funny Valentine.